ISSN 0130-6405

96

7

ИСКУССТВО КИНО

«ПОДПОЛЬЕ», режиссер Эмир Кустурица

«И К»

ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

«ПОДПОЛЬЕ»(UNDERGROUND)
Эмира Кустурицы

«ПРЫЖОК» («ВЕЧЕР И УТРО»)
Андрея Кравчука

«СТРЕЙНДЖЕР»
Тимура Сулейменова

«СЛУЧАЙ ИЗ ПРАКТИКИ»
Ольги Варченковой

«ПРОВИНЦИАЛКИ»
Татьяны Божич, Франка Мюллера

«БОЛЬШАЯ МИГРАЦИЯ»
Юрия Черенкова

«КРИМИНАЛЬНОЕ ЧТИВО» («БУЛЬВАРНОЕ ЧТИВО», «МАКУЛАТУРА», PULP FICTION)
Квентина Тарантино

«ЭЛЬ МАРЬЯЧИ» (EL MARIACHI), «ОТЧАЯННЫЙ» (DESPERADO)
Роберта Родригеса

«СЕТЬ» (THE NET)
Ирвина Уинклера

«ПЛОХОЙ ЛЕЙТЕНАНТ» (BAD LIEUTENANT)
Абеля Феррары

«ДЖОННИ МНЕМОНИК» (JOHNI MNEMONIC)
Роберта Лонго

«ХАККЕРЫ» (HACKERS)
Йена Софтли

«ВИРТУАЛЬНЫЙ МИР» (VIRTUOSITY)
Бретта Леонарда

«СТРАННЫЕ ДНИ» (STRANGE DAYS)
Кэтрин Бигелоу

«ИМИТАТОР» (COPICAT)
Джона Эмиела

«ИГРУШЕЧНАЯ ИСТОРИЯ» (TOY STORY)
Джона Лассетера

«ДРАКУЛА МЕРТВЫЙ И ДОВОЛЬНЫЙ» (DRACULA DEAD AND LOVING IT)
Мэла Брукса

«СХВАТКА» (HEAT)
Майкла Манна

«РАЗУМ И ЧУВСТВО» (SENSE AND SENSIBILITY)
Энга Ли

«СУКИ» (BITCHES; CSAJOK)
Илдико Сабо

«ВСЕ ПО СПРАВЕДЛИВОСТИ» (LUST OST FÄGRING STOR)
Бу Видерберга

«МУЖЧИНА МОЕЙ ЖИЗНИ» (MON HOMME)
Бертрана Блие

«ЛЖЕЦЫ» (LES MENTEURS)
Эли Шураки

«РИЧАРД III» (RICHARD III)
Ричарда Лонкрейна

«РЕСТАВРАЦИЯ» (RESTORATION)
Майкла Хоффмана

«ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА»
Андрея Железнякова

«БУРАННЫЙ ПОЛУСТАНОК»
Бакыта Карагулова

«ПРЕДУМЫШЛЕННОЕ УБИЙСТВО» (UBISTVO S PREDUMISLAJEM)
Горчина Стояновича

«МАТУШКИН КУРАЖ» (MUTTERS COURAGE)
Михаэля Верховена

«СТРАСТНАЯ НЕДЕЛЯ» (WIELKI TYDZIEN)
Анджея Вайды

«СЕМЕЙНЫЕ ХРОНИКИ»
Владимира Ярмошенко

«РОССИЙСКИЙ БЛЮЗ»
Валерия Тимощенко, Юрия Юрченко

«НА КРАЮ НАДЕЖДЫ»
Татьяны Калиниченко

«МУЖЧИНА В ДОМЕ, ИЛИ КЭВИН КЭЙН В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ»
Владислава Тарика

«ИСТОРИЯ ТЮРИНА, ХУДОЖНИКА И ЖЕРТВЫ»
Павла Печенкина

«ПЛЕННИКИ ТЕРПСИХОРЫ»
Ефима Резникова

«ПОПСАГОНИЯ»
Владислава Мирзояна

«СЧАСТЬЕ»
Сергея Дворцевого

«АГОНИЯ»
Элема Климова

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ПРЕМЬЕРА «ИК» **4**

«ПОДПОЛЬЕ» (UNDERGROUND)

В.МИХАЛКОВИЧ 5
ЗАПИСКИ ИЗ АНДЕРГРАУНДА

АНДРЕЙ ПЛАХОВ 14
МИФ ОБ ЭМИРЕ

ЭМИР КУСТУРИЦА 16
ОБИТАТЕЛЕЙ ПОДПОЛЬЯ ИЗЛЕЧИТЬ НЕЛЬЗЯ

ЗАМЕТКИ О ФИЛЬМЕ 19

20

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

20 ИГОРЬ МАНЦОВ
ФИГУРА УМОЛЧАНИЯ

24 **В ПОИСКАХ МОЛОДОГО КИНО. МАТЕРИАЛЫ СОВЕЩАНИЯ МОЛОДЫХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ**

34 ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВСКИЙ
PULP FACTION

44 СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
МОСКВА: КВЕНТИН ТАРАНТИНО В РЯДУ КУЛЬТОВЫХ РЕЖИССЕРОВ

ФЕСТИВАЛИ **50**

Т.ИЕНСЕН 50
НА ВСЯКИЙ СЛУЧАЙ

60

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

60 СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
В СЕТЯХ «ИНТЕРНЕТА»

65 ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
ПРОПАВШЕЕ ЗВЕНО

67 АНЖЕЛИКА АРТЮХ
СТРАННЕЕ РАЯ

70 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
PC-ФИЛИЯ

NON STOP **72**

НИНА ЦЫРКУН 72
ТЕЛЬМА И ЛУИЗА СНОВА В СЕДЛЕ

НАТАЛЬЯ ВАСИНА 74
ЭТО ВАМ НЕ В ИГРУШКИ ИГРАТЬ

ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА 77
ВАМПИРЫ: СВЕЖАЯ КРОВЬ

НИНА ЦЫРКУН 79
ХИТ

ФЕСТИВАЛИ 81

НИНА ЦЫРКУН 82
БЕРЛИН — СИМФОНИЯ БОЛЬШОГО ГОРОДА

ДМИТРИЙ УХОВ 94
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ В ЭПОХУ ИХ ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ

ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ 98
НОВЫЕ ВРЕМЕНА

ИСТОРИЯ ФИЛЬМА 116

«АГОНИЯ»

Э.КЛИМОВ 116
И ОТ ТЕБЯ ЗАВИСИТ ТАК МАЛО И ТАК МНОГО...

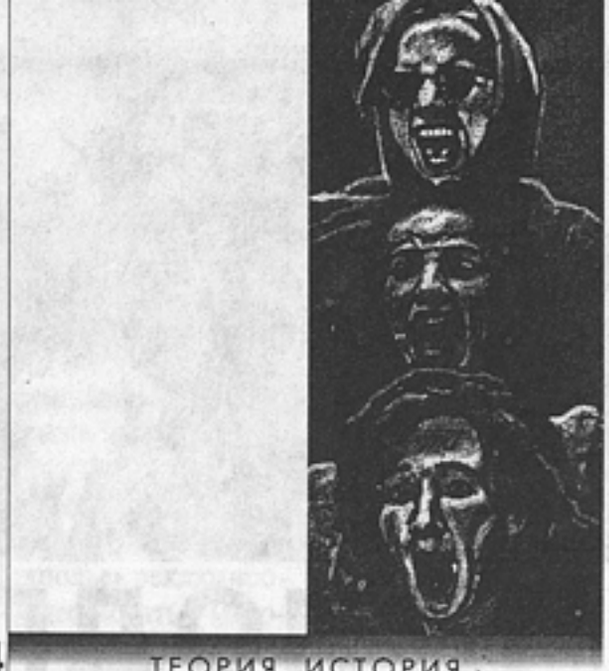
«АГОНИЯ»: ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ХРОНИКА 126

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА 144

РОМАН ПОЛАНСКИЙ 144
РОМАН

МАРГЕРИТ ДЮРАС 158
ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

SUMMARY 174



ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ 104

М.АЛЕЙНИКОВ 104
ЗАПИСКИ КИНЕМАТОГРАФИСТА
Публикация и комментарии НАТАЛЬИ НУСИНОВОЙ, ЮРИЯ ЦИВЬЯНА

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ 130

Г.КРАСНОВА 130
ФАСБИНДЕР И ЕГО КЛАН

ФИЛЬМОГРАФИЯ 172

«ПОДПОЛЬЕ»

«ПОДПОЛЬЕ» (UNDERGROUND)
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Душан Ковачевич,
Эмир Кустурица
РЕЖИССЕР Эмир Кустурица
ОПЕРАТОР Вилко Филач
ХУДОЖНИК Милен «Крека» Клаковић
КОМПОЗИТОР Горан Брегович
АКТЕРЫ Мики Манойлович, Лазарь Ристовски,
Миржана Жокович, Славко Стимач
Производство CIBY 2000
Франция
1995

UNDERGROUND

ЗАПИСКИ ИЗ АНДЕРГРАУНДА

В. МИХАЛКОВИЧ

Конечно, фильм Кустурицы замечателен кинематографически — своей формой и эстетикой. «Подполье», однако, не менее интересно, так сказать, метаформально — на фоне мифологем коллективного *сознания*, или, выражаясь по Бахтину, официальной культуры, поскольку с подобными мифологемами (некоторыми из них) лента расправляется решительно и даже как бы радостно.

Одна из них с аксиоматической бестрепетностью настаивала, что марксизм есть *наука* о законах развития общества. Наука — продукт сознания, а потому рациональна и рационалистична. «Подполье» рекламировалось на ОРТ как «история страны, переставшей существовать». История у Кустурицы отнюдь не являет собой процесс развертывания объективных, осознанных разумом законов, по которым неукоснительно живет социум. Движение истории, как оно представлено в картине, целиком и полностью предопределяется сферой бессознательного — даже тогда, когда оно заключено там, где ему и следует пребывать, а именно — в подполье. Бессознательное не впервые выходит на авансцену у Кустурицы, не впервые «правит бал». Уже финал фильма «Папа в командировке», как выразился один из критиков, «с его отступлениями в область воображаемого непохож на атмосферу «Помнишь ли Долли Белл?» — дебютной картины (1981). Затем, во «Времени цыган», Кустурица, по мнению критики и на самом деле, «все глубже уходит в область сновидений, подсознания». Режиссер в интервью гордился тем, как естественно и органично совершен здесь подобный уход: «Кажется, мне довольно хорошо удалось сделать как раз то, что я хотел: каждую сцену снять на грани реализма, а переход к эпизодам, где звучат сигналы из других миров, осуществляется плавно, так что они, эти эпизоды, выглядят логическим продолжением того, что происходит в реальности»[1]. «Другие миры» с их сигналами — не обязательно трансцендентны, не обязательно горние. Сны, мечтания, видения, которыми насыщено «Время цыган», — классический материал, по которому психоанализ ощущал и осязал бессознательное, притом в обоих главных разветвлениях — фрейдовском и юнгианском. Бессознательное у Кустурицы не только осязается. Перхан, герой фильма, обладает способностью к телекинезу, значит, уже причастен к «другому миру». В кульминационном эпизоде эта способность реализуется самым драматичным образом: вилка, движимая взглядом и усилием воли, вонзается в горло Ахмеда, врага и обидчика Перхана. Бессознательное оказывается здесь материальной силой, властвующей над предметами; в результате «этот» мир попадает в полное подчинение «тому», другому. «Подполье» знаменует новый шаг в таком властвовании: Марко Дрен, один из двух главных героев, становится после войны любимым

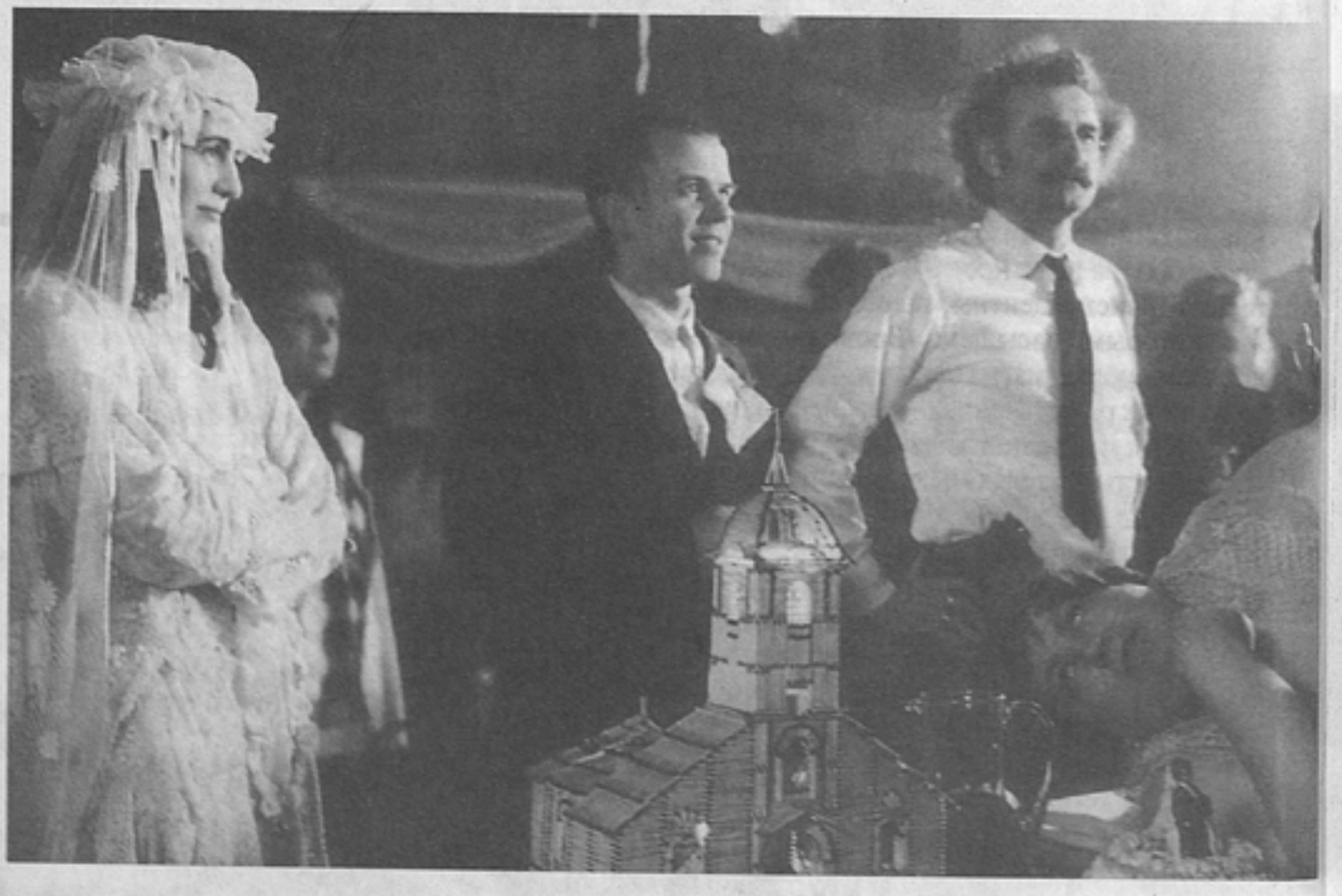
[1] «Искусство кино», 1992, № 12, с. 14.

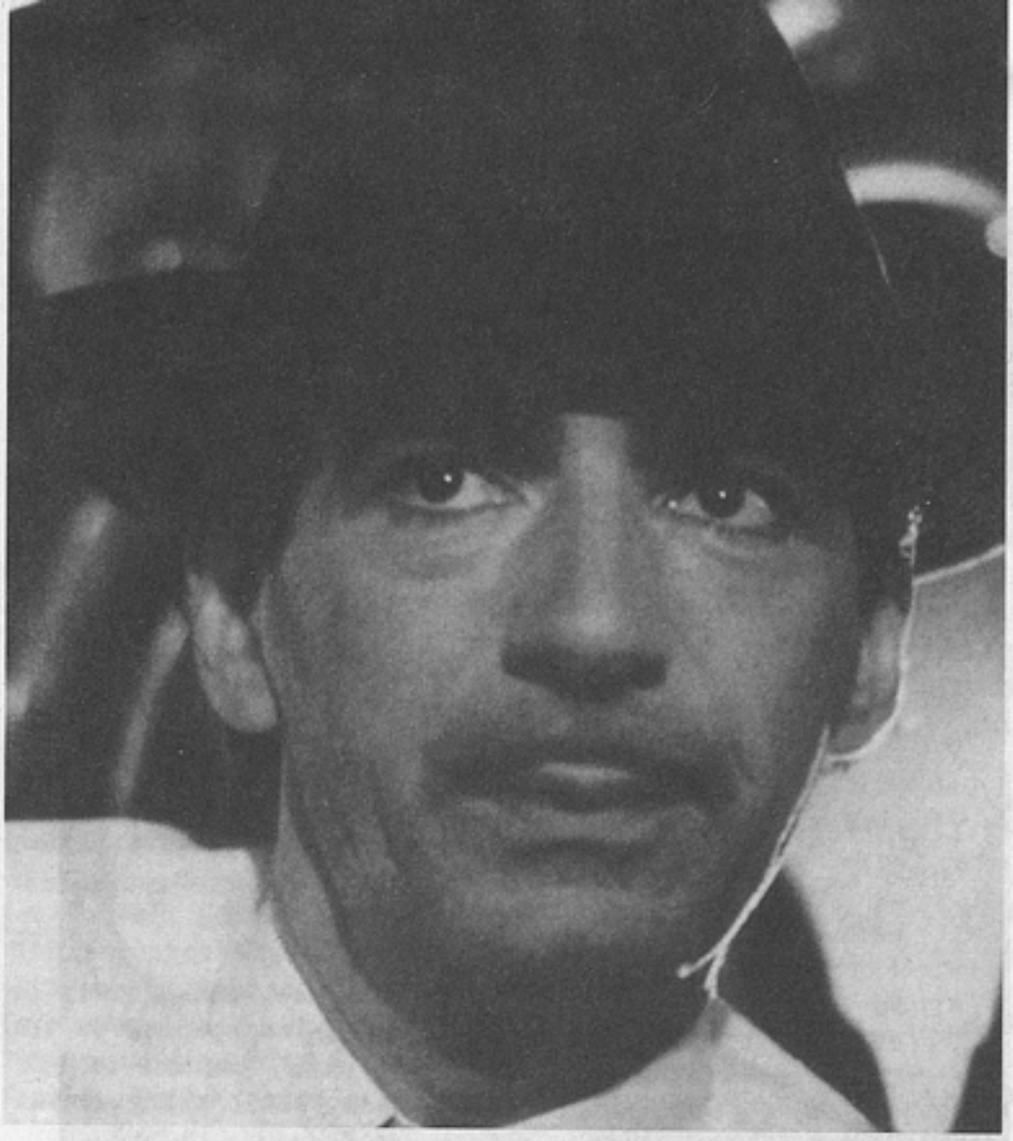
соратником Тито и, стало быть, обретает власть политическую. Марко Дрен — человек из подполья. Оно многозначно в фильме: понимается и буквально (убежище под домом, где томятся герои), и в «революционном» смысле (как силы сопротивления), и в психическом, известном уже Достоевскому. В последнем значении «подполье» есть синоним бессознательного. Оно, через посредство Марко, претендует в фильме на руководство страной и ходом ее истории.

В цитировавшемся интервью Кустурица назвал художника, у которого учился органичному сочетанию явного и воображаемого: «С этой точки зрения, на мой фильм в какой-то степени оказал влияние Тарковский и, в частности, «Зеркало». Затем это имя снова возникает в интервью. Во «Времени цыган», отмечает журналист, «особое место отводится первоэлементам — воде, огню, воздуху, земле», и Кустурица отвечает: «Тут чувствуется... связь с Тарковским. Я происхожу из родственной ему культуры, где первоэлементы очень важны». В «Подполье» режиссер отдает дань уважения не столько «Зеркалу», сколько «Андрею Рублеву». В последней трети фильма, в одном из кадров, откуда-то сверху, кажется, с колокольни подожженного храма слетает гусь — почти так же, как в эпизоде осады Владимира у Тарковского.

Близость культур, из которых вышли оба художника, не означает, что и «запрограммированы» они одинаково — Кустурица в «Подполье» сделал то, чего, по-видимому, избегал Тарковский: выступил в роли психоаналитика, пациент которого не индивид, не отдельная особь, а Режим в целом. У Тарковского же носителем бессознательного выступает только и единственно личность — она-то и личностью воспринимается лишь потому, что обладает подсознанием. Им обладают все герои Тар-

«Подполье».
Петр Попара — Лазарь Ристовски (справа)



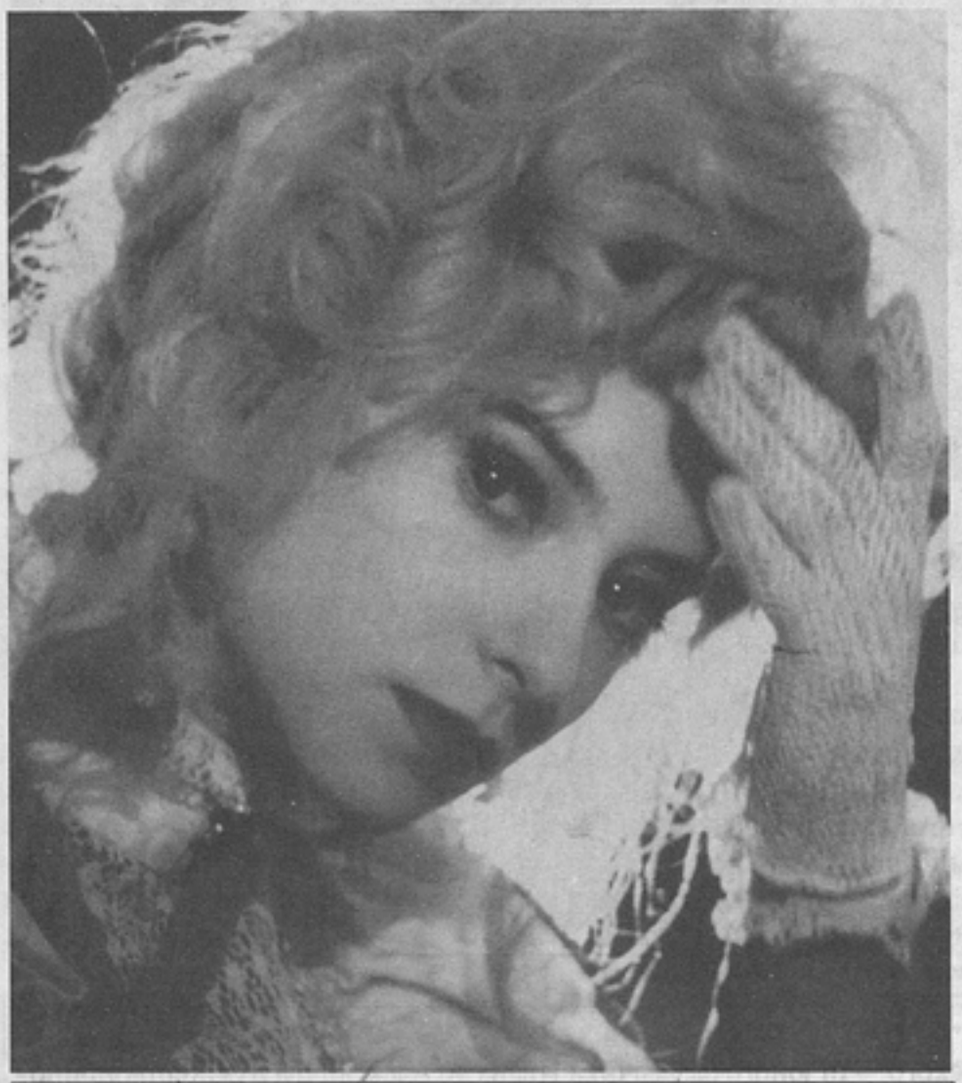


«Подполье». Марко — Мики Манойлович

ковского — от юного разведчика Ивана до Александра из «Жертвоприношения». «Зеркало» в этом ряду прямо предстает как своеобразный психоаналитический сеанс: главным «действующим лицом» здесь становится подсознание героя, извергающее на экран то, что копилось в тайниках души; сам же герой, носитель подсознания, выведен за рамки кадра; его тело, его физический облик — лишь необязательное приложение к подсознанию, а потому исключается из числа зримых объектов. Носители бессознательного у Тарковского никогда не покушаются на обретение политической власти. Единственные, кажется, ее репрезентанты — Великий и Малый князья в «Андрее Рублеве» — воплощают собой куцее, редуцированное, сведенное до мании подсознание: они параноидальны, охвачены манией преследования; под ее напором сами становятся преследователями друг друга.

Оба героя «Подполья» — Петр Попара по кличке Черный и Марко Дрен — не носители бессознательного, а как бы его производные, его функции. Поначалу бессознательное предстает в фильме будто само собой, в чистом виде, не будучи никем воплощаемо и олицетворяемо. Немецкая бомбардировка Белграда, знаменующая начало войны, разрушает город; разрушению подвергся и белградский зоопарк; животные освободились из своих клеток и бродят среди развалин, словно вырвавшиеся на волю агрессивные, неукротимые импульсы бессознательного. Попара и Дрен им под стать и сродни: из-за своей бьющей через край импульсивности оба героя кажутся частицей той силы, которая аналогично природной стихии разлилась в мире.

Александр Эткинд цитирует в «Содоме и Психее» Жозефа де Местра, прожившего пятнадцать лет в России и писавшего о русских: «Нет чело-



«Подполье». Наталья — Миржана Жокович

века, который *хочет* так страстно, как русский». А также: «Если кто может запереть русское желание в крепости, крепость взорвется». Родство культур, о котором говорил Кустурица, позволяет перенести эти слова и на его героев, более того — на фильм в целом. Бессознательное, растекающееся в первых эпизодах картины по переживающей катаклизм действительности, сведено, сконцентрировано именно в эту психическую данность — в желание, в один из трех, по Лакану (наряду с воображаемым и реальным), неизбежных и неизбывных психических атрибутов человеческого бытия. Желание в ленте Кустурицы — садистское по своей природе и сути; однако садизм этот не мрачен — он не есть тупая жажда разрушения, а по-своему радостен, поскольку будто воспроизводит классические его описания, в которых садизм неизменно связывается с эротическим наслаждением, с инвестированием либидо. Потому в «Подполье» имеется объект, фокусирующий на себе сопутствующую садизму сексуальность, — Наталья, служащая причиной соперничества не только между Черным и Марко, но также между ними и гитлеровским офицером Францем.

Радостный садизм картины будто взрывает изнутри еще одну мифологему официальной культуры, присущую не только той стране, что «перестала существовать». В партизанских фильмах, столь многочисленных в прежней Югославии, становление будущего Режима, борьба за него всегда происходили в атмосфере мученичества и жертвенности.

Скорбный дух плача о воителях-страдальцах неизменно витал над изображаемым действием. У Кустурицы и следа не осталось от этой скорби. Время борьбы за Режим у него — счастливое время. Желание еще пребывает в своей целостности, не изведав пока распада на свои составляющие — разрушительность и либидо; оно не знает преград и блокировок для своей реализации, исторгаясь из душ героев спонтанно и безудержно. Такая привольность исторжения и равнозначна в картине счастью.

Лента содержит в своем названии слово, которое заставляет ассоциировать ее с Достоевским, с «Записками из подполья». Если такое сближение и возможно, то, по-видимому, единственно на основе торжествующей у Кустурицы безудержности желания. Именно ее, как высшую ценность, и отстаивал Подпольный человек Достоевского. Ему, как говорится в повести, «надо — одного только самостоятельного хотенья», а потому для Подпольного человека «свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, — вот это-то все и есть та... самая выгодная выгода». Герои Кустурицы в первой части фильма и реализуют эту «самую выгодную выгоду», осуществляя «вольное хотенье», предаваясь «фантазиям, раздраженным иногда до сумасшествия», а потому и счастливы. Из-за этой их деятельности, опять же по слову Достоевского, в фильме «кровь рекою льется, да еще развеселым таким образом, точно шампанское».

О фильме повелось писать, что он состоит из трех самостоятельных новелл — различных по тематике и стилистике. Подобная мысль не только муссируется в статьях критиков, но проникла даже в телевизионные программки. «Подполье» действительно таково, если воспринимать его как повествование о людях — героях картины; вместе с тем оно цельно и строго логично, как доказательство теоремы на ином уровне: это психоанализ Режима, возникшего из стихии бессознательного, как Аф-

«Подполье». Иван — Словко Стимач

«Подполье»

родита из пены морской. Картина существенно меняется по жанру и стилистике именно в тот момент, когда Режим выходит из подполья (понятого в «революционном» смысле), когда он легитимизируется и начинает осуществлять политическую власть в стране. Исторический этот момент переломен в картине не только для судеб самого режима, но еще больше — для судеб садистского хотенья, на котором тот зиждился. Садистское желание с этого момента распадается на свою разрушительную и свою либидозную составляющие. С этой минуты оба компонента хотя определенным образом и связаны друг с другом, однако существование ведут раздельное и преследуют абсолютно разные цели.Марко Дрен присваивает, оккупирует, захватывает в свое полное владение либидозный аспект желания. «Внешним», драматургически выраженным синонимом такого захвата ощущается в фильме то, что Наталья, предмет эротических устремлений со стороны и «своих», и врагов, становится женой Марко. Сексуальное их сближение происходит под грохот то ли бомбежки, то ли артиллерийской канонады, чем немного напоминает аналогичный эпизод в фильме Калатозова «Летят журавли»... Затем по ходу действия Марко Дрен, в сущности, предает добровольно возложенную на себя миссию. Ближайший соратник Тито, он в нескольких кадрах и снят рядом с ним (иные критики усмотрели в этих кадрах алаверды к «Форресту Гампу»), выступает, произносит речи, открывает памятник своему другу Попаре, дает указания некоей съемочной группе, как в экранных образах воплощать его мемуары. Герой «Подполья» в этих эпизодах принадлежит самому сокровенному ядру Режима, самой его сакральной сердцевине. В искусстве, верном всякого рода Режимам, в том числе и в родном, отечественном, такое ядро неизменно представало воплощением эроса, направленного, однако, не индивидуально, не на какую-либо конкретную личность, а на их совокупность, на всю недифференцированную массу подопечных Режима. Они и опекают-

ся потому лишь только, что Режим, олицетворяемый вождями и лидерами, питает к ним самые нежные чувства, бескорыстно изливая на них свое либидо в безмерных количествах.

«Подполье» в большей мере свидетельствует о подобных излияниях не прямо, но косвенно, опосредованно. К концу второй части фильма (новеллы — если верить критикам) из уст Натальи все чаще звучат упреки Дрену, что тот не сделал ей ребенка. Его эрос, стало быть, адресовался иначе и расходовался на другие дела. От упреков героиня переходит к делу: в одной из сцен, пребывая на грани истерики, героиня пытается возбудить сексуальные аппетиты высокого функционера — принимает соблазнительные позы, кладет ему ноги на плечи. Усилия героини оказываются тщетными. Осознав постигшую его импотенцию, Марко сходит со сцены, исчезает из действия. Исчезновение Марко сопровождается иронической ремаркой автора: узнав об этом, Тито слег, а через двадцать лет умер. Кустурица датирует закат Режима не тем моментом, когда его вождь покинул сей мир, но более ранним — когда желание, двигавшее Режимом, увяло, потеряв витальность.

Если при диссоциации первоначального желания Марко Дрен узурпирует либидозный его аспект, то Попаре-Черному выпадает в удел другой, разрушительный. Нечто аналогичное именуется у Фрейда «мортидо», стремлением к смерти, и противопоставляется либидо, а у Эриха Фромма — «не-

«Подполье»

крофилией», противоположной «биофилии». Парадоксальным образом при совершающемся распределении аспектов между героями метафора де Местра о желании, заключенном в крепость, получает свое фабульное, драматургическое воплощение: персонификация мортидо и впрямь оказывается заточенной в некоем подобии крепости. Еще в первой части фильма группа мирных белградских обывателей с началом военных действий укрывается в подполье некоего дома. С окончанием же этих действий ряды узников пополняются Петром Попарой. Его заточению дается фабульное обоснование: Марко Дрен держит его там, чтобы скрыть от ревнивого и буйного друга свой роман с Натальей. Однако по глубинной своей сути исчезновение Попары неизбежно и необходимо: Режим достиг целей, ради которых возник и действовал в своей агрессивной составляющей, в своем мортидо. А потому Попара-Черный отправляется в изгнание.

Некрофильские устремления Режима тем самым не уничтожаются, Режим от них не очищается; мортидо хранится в подполье, как в подсознании, и, не имея возможности реализоваться, переходит в стадию фрустрации, а попросту говоря — сатанеет. Узники подполья все годы поддерживают свою агрессивность на должном уровне: выкрикивают здравицы в честь верховного вождя, поют революционные песни, мастерят винтовки, даже умудряются сварганить танк. А Попара постоянно порывается идти наверх — война для него не закончилась, оккупанты по-прежнему бесчинствуют в стране, а маршал Тито и Режим, который им возглавлен, по-прежнему находятся в опасности.

Метафора де Местра и разрешается так, как предложил ее автор: танк крушит подполье; Попара-Черный вместе с сыном выходят на поверхность. То есть «крепость взрывается» совсем по де Местру, а некрофильское желание вырывается на свободу. Это происходит почти одновременно с исчезновением Марко Дрена, персонифицировавшего либидозный компонент желания.

В заключительной части фильма на развалинах страны, прекратившей свое существование, идет война — та, что совсем недавно закончилась Дейтонскими соглашениями. В этой войне окончательно гибнет Марко Дрен, олицетворявший либидозный аспект желания, породившего Режим, теперь уже бывший. Эта война, согласно фильму, — творение фрустрированного мортидо, томившегося долгие годы в подполье Режима, поскольку агрессивные, разрушительные силы и возглавляет олицетворение мортидо — Попара-Черный.

Кустурица, ссылаясь на Тарковского, говорил о существенности первоэлементов для его культуры. Один из них, а именно вода, получает особое значение в финале ленты. Откуда-то из водных глубин появляются в финале утонувший когда-то сын Попары, умершая во время родов жена, бросившаяся в колодец невеста сына, а по-

«Подполье»

том, на каком-то мысе, далеко врезавшемся в воды, начинается пир горой, всегда случающийся в завершающей части фольклорных сказок.

Борис Гройс писал в одной из работ о конфликте подсознаний. Кустурица завершает картину их противопоставлением. Вода в финале фильма — не просто первоэлемент как таковой. Согласно Юнгу, вода есть «дух дольний»; иными словами, вода психологически означает ставший бессознательным дух. По-видимому, отождествление вод с «духом дольним» — отнюдь не собственное изобретение Юнга. Стих Книги Бытия гласит: «...да произведет вода... душу живую, и птицы да полетят над землею» (Быт 1, 20). В картине Кустурицы воды исторгают из себя оживших персонажей ленты — как бы творят по-своему «душу живую» и в этом творчестве уподобляются «духу дольнему». Вместе с тем они противостоят таким творчеством подсознанию Режима, редуцированному до мортидо, до чистой, беспримесной агрессивности.

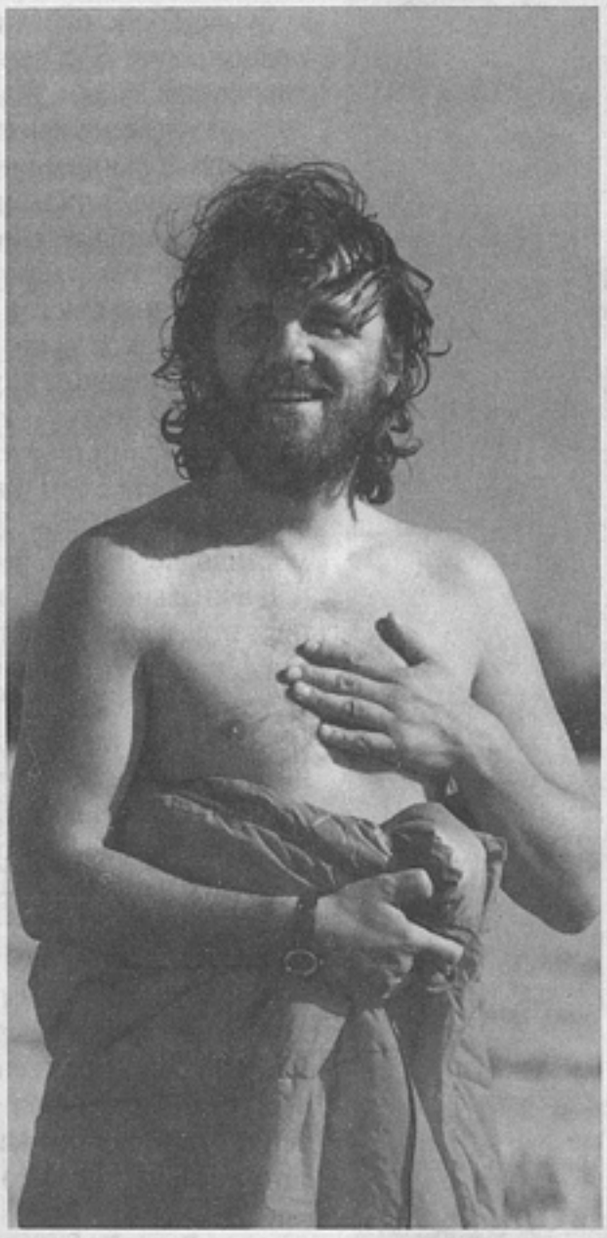
В финальном кадре картины мыс, на котором идет пир, отделяется от материка и уплывает в просторы вод — словно отдается полностью и безраздельно «духу дольнему». Обычно фильмы завершаются надписью «конец». Там, где ей положено быть, у Кустурицы возникает иной титр: «У этой истории нет конца». Ведь и впрямь коллективное бессознательное, если оно есть «дух дольний», неуничтожимо и бесконечно во времени.

«Подполье» принадлежит к числу распространенных в югославском — вернее, преимущественно в сербском — кино полуабсурдистских, сатирических фильмов. К абсурдизму их авторы прибегают в том случае, когда нужно выразить некий общий, трансцендентный непосредственным действиям, состояниям и поступкам персонажей смысл. «Подполье» масштабней тех картин этого жанра, которые мне довелось видеть, — таких, как «Кто там поет?» С.Шияна, «Специальное лечение» Горана Паскалевича или «Жизнь прекрасна» Боро Драшковича. Никто из этих авторов не покушался, подобно Кустурице, на то, чтобы представить историю страны на протяжении нескольких десятилетий, — каждый ограничивался более краткими, как бы локальными ее состояниями.

Масштабность «Подполья» имеет, однако, и свою оборотную сторону. Шизоанализ потребовал от режиссера перевода, преображения действительных перипетий истории страны в череду парадоксальных по своей сюжетике, красочно экспрессивных аттракционов. Изобретательность Кустурицы в их создании искрометна и легка, поначалу она словно фонтанирует, но с течением картины будто блекнет, местами становясь просто натужной. Тем не менее «Подполье» — явление и впрямь значительное, причем не только для кинематографа страны «переставшей существовать».

МИФ ОБ ЭМИРЕ

АНДРЕЙ ПЛАХОВ



Эмир (араб. амир – повелитель), в странах мусульм. Востока, правитель, князь, глава гос-ва, военачальник.
Советский энциклопедический словарь

Миф об Эмире Кустурице живет в нашем сознании с 1985 года — когда «Папа в командировке» был награжден «Золотой пальмовой ветвью», а председатель каннского жюри Милош Форман объявил молодого режиссера из Югославии надеждой европейского кино. Мифологизации этого образа немало способствовали типовые поносные статейки, которые у нас по таким случаям позволяли себе сравнительно интеллигентные газеты типа «Литературной». В одной из статеек утверждалось, что в Канне награжден фильм духовно антисоветский, переполненный сексом и насилием, что, в сущности, было правдой.

На Западе звезда Эмира взошла несколько раньше: еще в 1981-м в Венеции главную премию за дебют вручили фильму «Помнишь ли Долли Белл?». По какому-то недоразумению он попал на отборочную комиссию одного из Московских фестивалей, где и был справедливо предан анафеме с теми же самыми характеристиками. Тех, кто случайно или нет попал на этот просмотр, поразило, впрочем, не опрокидывание идеологических канонов, а скорее, полное к ним презрение. Режиссер показывал жизнь имморальную, полную страсти, жестокого юмора и поэзии. Витализм и брутализм стали стержнем того, что вошло в сознание как «стиль Кустурицы» — одного из режиссеров-лидеров 80-х годов.

Именно «одного из». Сколь бы ни был пленителен миф «чудесной собаки Кустурицы» (воспользуемся названием блестящей статьи М.Трофименкова в журнале «Эстет»), вряд ли это интуитивное чувствилище было в состоянии затмить славу его утонченных западных коллег-сверстников. Казалось, Кустурице просто невероятно везло: он легко получал призы, о которых всю жизнь тщетно мечтали Брессон и Тарковский. Еще думалось, что он удачно использует региональную экзотику и фольклор, о которых и в Европе, и у нас имели смутное представление: памятен был разве лишь фильм Александра Петровича «Я даже видел счастливых цыган». Больше того, в ту пору большинство из нас, темных, похоже, не догадывались о каких-то существенных различиях между этническими частями Югославии; знали только, что сербы со времен войны держали зуб на хорватов, а про боснийцев-му-

сульман почти и вовсе не слышали. Потому и поражала так самобытность неведомой народной жизни, мощно клубившейся в ранних фильмах Кустурицы.

В 1989 году он представил в Канне «Время цыган» и был награжден призом за режиссуру. К этому времени мы уже пережили шок деидеологизации; в 1987-м в Москву приехал сам Форман, а два года спустя — Душан (страшно сказать!) Макавеев и... Кустурица, приглашенный в жюри Московского фестиваля. Он по-прежнему оставался мифом, но очень скоро «Время цыган» начали показывать у нас сначала в узких кругах, а потом и в нормальном прокате. Фильм был не столь хорош, как предыдущие, но все же очень хорош. Несколько затянут, но не скучен. Чуть-чуть эксплуатировал экзотику и эротику — «на потребу», но «в меру».

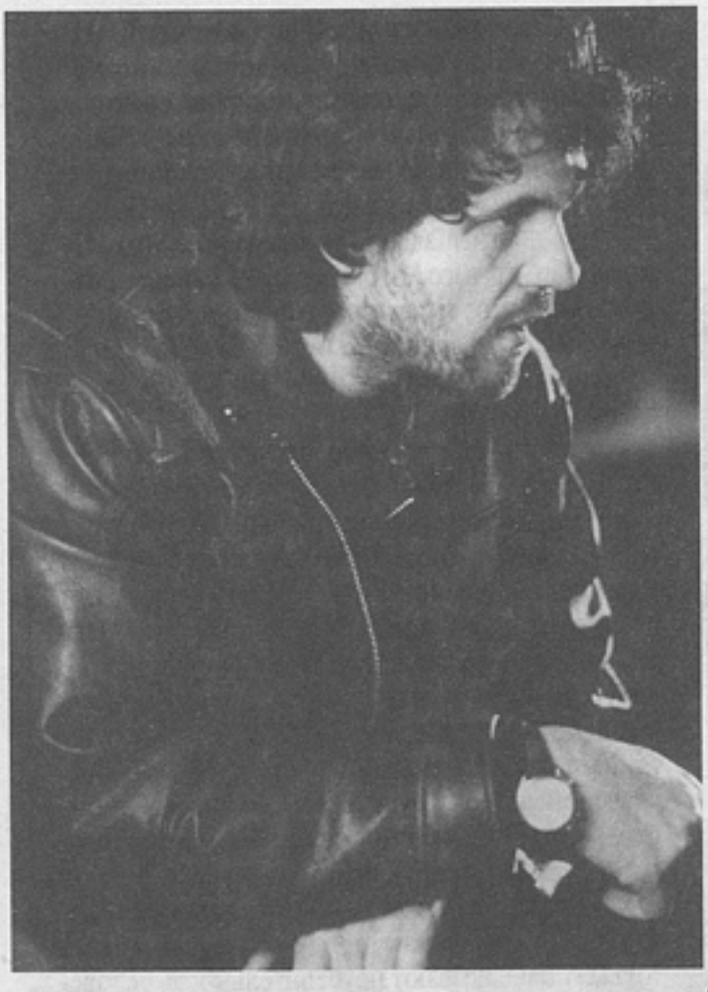
Кризисной работой стала «Аризонская мечта» — попытка полуголливудского фильма. Его Кустурица вымучивал годами — драматургически и производственно. Он анонсировался то одним, то другим большим фестивалем, но так нигде и не появлялся. Помню, как Сергей Соловьев (большой поклонник брутального Кустурицы) смотрел эту ленту где-то на кассете в рабочем варианте, но прошло еще немало времени, прежде чем она в конце концов была официально представлена в Берлине. Кустурица опять (о, счастливчик!) сорвал спецприз. В условиях очень посредственной конкурсной программы жюри оценило красивую (ставшую шлягером) музыку Бреговича, стерильную чистоту авторских намерений и простило впервые прокравшийся в мир режиссера маньеризм.

Однако провал «Аризонской мечты» было уже невозможно скрыть. Она оказалась на периферии американского проката, коммерческие успехи были на нуле и в Европе. Дорогой проект, доставивший массу хлопот и нервов французским продюсерам, стал поводом для разговоров о том, что даже лучшие восточноевропейские режиссеры отделены от западного кинопроизводства фатализмом восточной (славянской) ментальности. Кустурица, раньше других вырвавшийся из железных объятий идеологии, забил, кажется, и один из первых гвоздей в крышку гроба иллюзий всеобщего кинематографического братства.

И вот — «Подполье». Еще до появления картины в Канне и сразу после российские фаны Кустурицы сделали ей поистине мифотворческий promotion. Сергей Кудрявцев предрек фильму победу, а уже упомянутый Михаил Трофименков описал его премьеру как триумф десятилетия. Вырисовывалось нечто величественное, эпохальная фреска — сродни феллиниевской «Сладкой жизни». В проведенной «Искусством кино» анкете к 100-летию кино Кустурица вместе с Тарантино лидировал в списке режиссеров XXI века — однажды даже в фантастическом симбиозе «Квентин Кустурица». Тем самым в умах была узаконена мода на неоварварство, достигшая апогея к середине 90-х. Независимо от того, что Кустурица продолжает питаться импульсами жестокой и абсурдной реальности, Тарантино же с самого начала имитирует ее виртуальный, маскультово-эстетский вариант.

На самом деле грандиозная идея Кустурицы выстроить сквозную метафору коммунистического мира хотя и не может не впечатлять, страдает слишком многими издержками воплощения. Фильм провисает и не только в серединной своей части, но и в многочисленных тавтологиях, эксплуатирующих все ту же «витальность», «брутальность» и «народность», а также неиссякающую потенцию, которые более не кажутся такими симпатичными в свете кровавой югославской войны. Будучи сам режиссером-мифом, Кустурица не смог совладать с мифологической вязью, требующей не только «нутра» и «яиц», но и очень жесткой структуры. Великолепные режиссерские придумки с животными только подчеркивают неубедительность человеческих портретов. Уже после Канна, где фильм, кстати, вызвал отнюдь не однозначную и не вполне восторженную реакцию, Кустурица был вынужден, как и в случае с «Аризонской мечтой», долго заниматься перемонтажом, прежде чем выпустить новый вариант во Франции. Тон появившихся рецензий звучал настолько убийственно, что режиссер в порыве отчаяния заявил об уходе из кино.

Этого, судя по всему, не произойдет. И, возможно, Кустурица еще не раз удивит нас в нынешнем и в грядущем десятилетии. Если мы говорим о стоящих перед ним сегодня творческих проблемах, то вовсе не для того, чтобы принизить очевидные для всех заслуги режиссера. А для того, чтобы не доверяться слепо мифам и знать, что даже самый уникальный талант сталкивается с внутренними кризисами. Тем более острыми, когда на глазах раскалывается целая страна и целая модель художественного сознания, которую еще недавно культивировало восточноевропейское кино. Ведь в прежних фильмах Кустурицы, при всей их брутальности, всегда сквозили и славянский романтизм, и душевность, и метафизика, что делало их жестокий мир по-своему гармоничным. Когда этот мир оказался искорежен и перевернут, остались осколки былой гармонии.



ЭМИР КУСТУРИЦА

ОБИТАТЕЛЕЙ ПОДПОЛЬЯ ИЗЛЕЧИТЬ НЕЛЬЗЯ

Я родился в стране, где надежда, смех и радость живущих сильнее, чем где-либо еще. Но и зло тоже. Каждый стоит перед выбором — стать или преступником, или жертвой.

Кучка людей, вышедших из пещеры, видит продолжающуюся войну, и первое их желание — вернуться в подполье. Их долго обманывали, но теперь они встретились с правдой. Ужасной, унизительной, кровавой, но все же правдой.

В «Подполье» верхний мир изображается во всем полноцветье обыкновенной жизни. Нижний мир представлен выцветшей театральной палитрой, подчеркивающей его умышленную фальшь. Но этим мирам предстоит встретиться и воспринять друг от друга недостающее: одному — упадок, другому — страдание.

Они смеются над собой, смеются над нами и, в конце концов встретившись, смеются друг над другом.

Услышав о сюжете «Подполья» и зная события, которые вдохновили авторов на постановку фильма, вряд ли кто дерзнет подумать, что из этого материала может родиться комедия.

Я уже давно хотел поставить комедию, но все никак не получалось, потому что особенности

характера толкают меня к трагедии. Но на этот раз я задумал написать нечто среднее между драмой и комедией. И фильм сильно отличается от всего, что я делал раньше. Я его рассматриваю как своего рода «избранное», выжимку лучшего из трех-четырех картин, где тоже присутствует смешение настроений и противоположных эмоций.

За исключением сцен из современной жизни, атмосфера фильма в основном праздничная, теплая, приподнятая. В подвале «рабы» Марко развлекаются, смеются, дурачатся...

Даже в самые тяжелые времена в человеке не умирает стремление выжить. Зацикливаться на трагизме ситуации не стоит, это не принесет пользы. Лучше, напротив, показать, как люди преодолевают трудности. В этой истории мне хотелось объяснить, как мужчины и женщины моей страны сумели выжить в годы правления Тито, уверяя себя, будто действительно живут замечательной жизнью.

Если бы не обезьяна, неужели эти люди так и сидели бы в подземелье?

Очень может быть.

«Подполье» было навеяно пьесой, написанной двадцать лет назад вашим сценаристом Душаном Ковачевичем. Много ли сохранилось от нее в фильме?

Совсем мало. Только линия влюбленного мужчины, который замуровал своего соперника на двадцать лет в подземелье, убедив его, что война продолжается.

Во время съемок сценарий претерпел существенные изменения. Не были ли они обусловлены реальными событиями, происходившими в вашей стране?

Конечно. Мне не нравился финал, я все время думал, как бы половчее закончить фильм. В результате финальный эпизод соответствует ситуации в Югославии и тем событиям, которым я сам был свидетелем.

Вы снимали фильм больше года. У вас не возникало опасений, что работу вообще не удастся закончить?

Каждый раз, приходя на площадку, я испытывал ужас, что никогда не смогу доснять до конца. Эта работа требует жертв, требует полной отдачи. Я понимал, что нужно собрать в кулак все силы, чтобы вдохнуть жизнь в картину, чтобы она излучала мощь и энергию.

С какой целью вы включили эпизод «фильма в фильме» — о вымышленных подвигах Черного?

Чтобы усилить ощущение реальности. В эпизодах 60-х годов создается впечатление, что реальная жизнь вся сконцентрировалась в подполье.

А образ режиссера-деспота имел прототип?

Да. При Тито был такой режиссер, он специализировался на крупномасштабных постановках.

Непосредственно перед этим эпизодом у вас идет несколько сцен с зеркалами, которые будто заключают персонажи в раму, и на них смотришь, как в перископ. Это было сделано не случайно, чтобы подготовить зрителей к эпизоду съемок?

Именно так. Марко умел манипулировать реальностью, чтобы справляться со своими сексуальными наваждениями. Марко легче всего понять в терминах фрейдизма, а Черного — юнгианства. Инстинкт жизни выражается у него чрезмерным аппетитом. Он не перестает поглощать еду даже под бомбами.
За пятнадцать лет Марко удается создать великолепную съемочную площадку, абсолютно оторванную от внешнего мира, населенную актерами и статистами, чьи судьбы ему абсолютно подконтрольны. Он великолепный образчик идеального режиссера. Он гений манипуляторства, великий дирижер и прекрасный актер, делающий блистательную карьеру преступника, достойную месье Верду.

Как вы расцениваете эволюцию Натальи?

Ее можно очень просто объяснить, исходя из ее характера. Это ведь довольно поверхностная девица, которой судьба предоставила на выбор трех мужчин. Руководствуясь практическими соображениями, она выбирает нациста, который обеспечивает ей безопасное существование. Потом ее увозит Черный, и она соглашается выйти за него замуж, видя его безграничную преданность. А потом отдает предпочтение Марко, видя в нем залог безбедного будущего.

Как мог Черный поверить в преданность Натальи и добрые намерения Марко?

Можно было бы подумать — из-за пытки электричеством, но дело не в этом. Как у всех балканцев, его слабое место — идеология. Ему достаточно крикнуть: «Тито!» — и он начнет маршировать. Он с легкостью повинуется приказам Марко, потому что признает его превосходство в сфере идей. Не электричество превратило Черного в зомби, а идеология.

Зачем Марко трижды стреляет себе в ногу?

Марко все же не законченный негодяй. Он отдает себе отчет в том, что происходит в стране, и ему горько сознавать, что вокруг лжецы и преступники. Себя-то он считает нравственным человеком. Он заботится о своих подопечных и снабжает их чем может. Когда Черный подстрекает его к самоубийству, он делает вид, что совершает его, — он никогда не поступает в точности так, как от него ожидают. Вся его жизнь — серия компромиссов, сделок с совестью.

Смерть Марко и Натальи поразительно напоминает уход четы Чаушеску.

Сходство действительно есть. Следя за событиями в Румынии, я, как и все, был ошеломлен гигантским количеством жертв, но только смерть этих двоих помогла в полной мере постичь глубину трагедии.

Важную роль в вашем фильме играет музыка. Как складываются ваши отношения с композитором Гораном Бреговичем?

У нас с ним общие корни, и отношения складываются на редкость гармонично. Сложнее всего было совместить сочиненные музыкальные темы с народной музыкой и игрой цыганского оркестра.

Вы как-то сравнили съемки этой картины с руководством огромным цирком...

Фильм вообще ближе к музыкальному опусу или цирковому представлению, чем, скажем, к литературному произведению. Чтобы в этом убедиться, достаточно посмотреть ленты Тати или Виго.

Какое настроение стремитесь вы создать на съемочной площадке?

Очень важно достичь взаимопонимания. Для этого необходимо предоставить актерам как можно больше свободы, возможности самовыражения. И так же легко и свободно должна двигаться камера. Мне хотелось бы совместить достоинства кинематографа неореализма и Жана Ренуара. Это было моей самой главной целью.

Какое будущее ждет народ вашей страны?

Надеюсь, что народ найдет более достойный выход своим страстям, чем убийство ближних, и сумеет достичь мира и согласия. Я не специалист по Югославии. Дома у нас таких специалистов полным-полно. Я не желаю вмешиваться в политику. Хочу сохранять дистанцию, чтобы быть объективным.

ЗАМЕТКИ О ФИЛЬМЕ

Первое впечатление от «Подполья» — «Алиса в стране чудес», переписанная рукою Франца Кафки. Или, точнее, «Процесс», переписанный Льюисом Кэрроллом. Это черная история любви, расцвеченная мрачными тонами алчности и предательства. Адское видение непрекращающейся войны перемежается карнавальными эпизодами. Юмор — тот бальзам, который Кустурица льет на раны, нанесенные войной. Он смягчает боль, но не исцеляет. Обитателей подполья излечить нельзя. Это фантастический гротеск фальстафовского масштаба, и балом правит абсурд. Здесь режиссер выступает как художник-анархист, пропускающий через свои руки безумный хаос войны, который приобретает печальную логику здравомыслия.

Сага, охватывающая полвека истории Балкан, обходится без единого персонажа, который вынес бы для себя из нее хоть какой-то урок. Кажется, что этот кошмарный сон срежиссирован Иеронимом Босхом и запечатлен Фрэнсисом Бэконом. Фальшь впитывается во все поры, и нельзя верить даже слезам. В волшебной аллегории Кустурицы основные добродетели замещаются семью смертными грехами.

«Подполье» еще раз подтверждает силу кинематографа как искусства. В духе антивоенных комедий — «Быть или не быть», «Уловка-22» — этот фильм еще раз убедительно доказывает, что дьявол не лишен чувства юмора.

Работа над фильмом не смогла бы осуществиться соответственно замыслу без поддержки продюсеров, в первую очередь — компании CIBY 2000, завоевавшей славу международной фирмы, патронирующей производство высокохудожественных фильмов и строящей свою политику на условиях взаимного доверия и заботы о качестве продукции. В числе тех, кто ощутил ее поддержку, — Педро Альмодовар, Бернардо Бертолуччи, Джейн Кэмпион, Бертран Тавернье и Роберт Олтмен.

Съемки «Подполья» начались на киностудии «Баррандов» в Праге в октябре 1993 года и закончились в Белграде в январе 1995-го. Это первый фильм Кустурицы, снятый в бывшей Югославии после 1988 года, который стал его ответом на все случившееся за эти годы в стране. «Я принадлежу к народу, который истребляет себя в войне, и выбрал сюжет, который отвечает не столько на вопросы о нашем прошлом, сколько о людях, которые здесь живут».

«Подполье» объединило всех единомышленников Кустурицы, с которыми он работал на предыдущих картинах. В их числе оператор Вилко Филач, который снимал все фильмы Кустурицы, композитор Горан Брегович и художник Милен «Крека» Клакович, состоящие в его команде со «Времени цыган». «Вольно или невольно каждый привнес в этот фильм что-то личное. Все мы подспудно чувствовали, что история, которую мы рассказываем, и то, как мы это делаем, не оставит людей равнодушными к стране, которой уже нет».

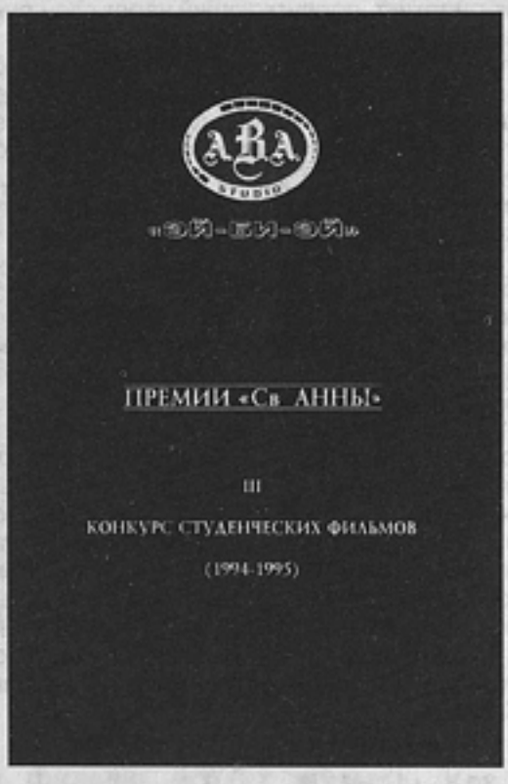
В подборке использованы материалы из рекламного буклета к фильму «Подполье», выпущенному к Каннскому кинофестивалю (1995) компанией CIBY 2000

Перевод с английского Н.Цыркун

ИГОРЬ МАНЦОВ

ФИГУРА УМОЛЧАНИЯ

На первом курсе ВГИКа мне с однокурсником-киноведом Игорем Сукмановым пришлось вести пресс-конференции студентов и выпускников, демонстрировавших свои учебные, дипломные, курсовые работы в рамках институтского фестиваля, возобновленного после значительного «перестроечного» перерыва. Мы с Игорем пытались, помнится, перевести разговор в кинематографическую колею: выявить порождающий киноконтекст, понять приоритеты собеседников, разместить обсуждаемые фильмы в наработанном кинокультурой визуальном пространстве... Однако профессионального разговора так и не получилось. Режиссеры категорически отказывались воспринимать кино в качестве суверенной отрасли большой культуры, настаивая на его прикладной, инструментальной функции по отношению к собственному «громадью планов» и замыслов. «Да что мне классик Такой-то или почти классик Другой! — кипятился наиболее активный автор, незадолго до нашей полемики снискавший своей короткометражкой награду европейского фестиваля. — Могу сделать фильм из топора!» То бишь из собственного нутра, надо понимать.



В результате плодотворного, доброжелательного общения нас обвинили в киноведческом начетничестве и занудстве. Мы же с Игорем Сукмановым отправились в Музей кино реабилитировать систему собственных взглядов и представлений об искусстве экрана.

Программы двух первых конкурсов «Св.

Анны» я, по инерции того памятного вгиковского фестиваля, пропустил. Но в конце концов мне стало интересно, что же происходит сегодня в недрах ведущих киношкол бывшей советской территории... Два вечера, проведенных в Доме кинематографистов, где демонстрировались фильмы-победители конкурса и еще несколько отмеченных жюри картин, трудно как-либо квалифицировать. Событие состоялось в третий раз. Организовано было самым серьезным образом, дай Бог продолжения. Пускай впечатления мои будут носить эдакий феноменологический характер: пришел, увидел, пережил. В положении «вечного дебютанта» (Гуссерль), заново открывающего истины.

Применительно к начинающим — писателям, композиторам, а уж тем более кинорежиссерам — принято употреблять словосочетание «свежий взгляд». То есть от них попросту требуют пресловутого «свежего взгляда». И это правомерно. Кино, конечно, во многом определяется некоей идеологией, наррацией, вербальной составляющей. Однако от новичков, не умудренных жизненным и философским опытом, не вполне корректно требовать глубины. Но другую составляющую, собственно *свежий* взгляд, изображение, визуальный образ эпохи или на худой конец сегодняшней России (Белоруссии, Грузии, Литвы и т.д.) было бы интересно считать с экрана и проанализировать.

Лет двадцать назад Сьюзен Зонтаг несколько растерянно отмечала: за более чем столетие своего существования фотография запечатлела практически весь материальный мир, всю его видимую наличность. Примерно та же ситуация с движущимися образами: почти всякое человеческое движение, изменение, взаимодействие с окружающим миром хранится в глубинах памяти кинозрителя (а кто сегодня не кинозритель?!). Требуется нарушить автоматизм восприятия, желательно сохраняя при этом чувство стиля и здравый смысл. Что хотят *увидеть* молодые авторы? Что жаждут *показать?*

Похоже, авторы слишком хорошо знают, что хотят получить. Именно это знание и мешает им *увидеть,* создать визуальный образ — собственно кино. Первая премия по разряду игровых картин не присуждалась. Зато вторую разделили питерский «Прыжок» («Вечер и утро») режиссера Андрея Кравчука (Санкт-Петербургский институт кино и телевидения, мастерская С.Арановича и А.Гасан-заде, курсовая работа) и «Стрейнджер» Тимура Сулейменова (ВГИК, мастерская П.Тодоровского, диплом). Тридцатипятиминутный «Прыжок» посвящен любви двух братьев, старшего и младшего, к симпатичной романтической девчонке. Оба неожиданно являются к ней домой в день ее рождения. После несерьезных братских разборок, многозначительных взглядов, танцев, праздничного торта, свечей младший уходит, имея в виду, что старший поступит аналогичным образом. Тем более что девушка дарила юному герою несомненные знаки внимания. Однако, вернувшись с букетом утренних петербургских роз, юноша обнаруживает за дверью старшего брата и, теряя присутствие духа, прыгает с моста в студеные воды. Некоторая мелкость речного потока его выручает, что отсылает к финалу широко известной картины прошлых лет и, будем надеяться, выступает в качестве цитаты.

История обманутой любви, юношеских надежд, коварной возлюбленной достойно укладывается в параметры «учебно-курсовой работы». Однако по большому счету оценивать ее трудно. Если это реальность, то уж больно сахарная, несмотря на все лирические разочарования главного героя. Если это выдумка, то уж больно неинтересная. «Расположение изображений на экране никогда не следует ставить в зависимость от впечатлений реальности. Никогда!» — настаивал в свое время Альфред Хичкок. Уж он-то наверняка разделался бы с персонажами. До смертельной крови. Без нее не обойтись, если требуется «показать не столкновение темпераментов, но глубинные мотивы поведения людей» (А.Хичкок).

О глубинных мотивах рассказывал другой победитель — «Стрейнджер». Фильм полнометражный, снятый на «Казахфильме», во вполне профессиональных технологических параметрах. Выступивший перед началом просмотра с короткой, но выразительной речью режиссер пояснил, что «стрейнджер — это странник, человек, который идет по жизни неизвестно куда». Одним словом: без руля и без ветрил. В картине существует некий метафизический, даже мистический подтекст. В финале оказывается, что маленьким мальчиком заранее представлены в рисунках все драматические перипетии сюжета. Медленная, вязкая манера картины призвана завораживать. Периодические стрельбы, таинственные разборки, не объясненные в сюжете до конца смерти и воскресения призваны пробуждать интерес к потустороннему... В общем-то к фильму трудно предъявить конкретные претензии. Разве что постоянно возникает ощущение, что все это мы уже видели в нашумевших несколько лет назад картинах так называемой казахской «новой волны». Сразу вспоминаешь и «Влюбленную рыбку», и «Конечную остановку»: американец в глухом казахском городке, иррациональный быт, винно-водочные палатки, тоска, угрюмство, безысходность...

Третья премия вполне заслуженно получена Ольгой Варченковой за тридцатиминутный «Случай из практики» (Белоруссия) по мотивам рассказов А.Куприна. Картина выполнена без швов и накладок. Хорошие актеры, грамотный оператор, животрепещущий сюжет: Россия — наш дом. Сумасшедший дом. Действие развертывается в дореволюционные времена, в некоем психиатрическом заведении. Молодой доктор, едва прибывший в заведение, обнаруживает среди больных однокашника по гимназии. Тот загремел в психушку по недоразумению, неудачно пошутив с друзьями много лет тому назад. Перепроверив факты, доктор, героический либерал, отпускает приятеля. Тот же перед уходом сводит счеты с бездушным тираном-санитаром, а в прощальном монологе, обращенном к освободителю, демонстрирует значительную долю невменяемости. Так что лечили его не напрасно...

Я столь подробно пересказываю сюжеты представленных молодыми режиссерами фильмов, дабы продемонстрировать, что все они практически без остатка сводятся к набору расхожих идеологем, философем не всегда художественного, чаще социально-политического характера. И почти всегда находится в прошлом кинематографа один-два и более образца, содержательно соответствующих этим учебным работам и всецело перекрывающих их с эстетической точки зрения. Это не зазорно, ведь работы именно учебные. Однако досаду вызывает игнорирование самими режиссерами подобного сродства. Если своя оригинальная тема, свое магистральное направление еще не найдено и тебе приходится то и дело заплывать в чужой форватер, логично было бы сознательное соотнесение своего творческого порыва со зримыми художественными результатами предшественников. Пока же у многих начинающих режиссеров пламень сердца употребляется на нехитрый «суп из топора».

В отмеченной специальным дипломом жюри картине Бесо Соломоношвили «Вернисаж» (Грузинский институт театра и кино, мастерская Г.Шенгелая, курсовая работа) перед нами джентльменский набор приемов грузинского экрана 70—80-х. Главный герой — эдакий «певчий дрозд», которому друзья-приятели не дают жить и творить в умеренно авангардистском направлении.

А в фильме «Я иду искать», отмеченном премией за операторскую работу (оператор А.Антонов, ВГИК), зловещий образ малолетней девочки, в процессе игры в прятки сдавшей вооруженным силам профессионального убийцу, отсылает в первую очередь к новелле Ф.Феллини в «Трех шагах в бреду» и некоторым другим сниженным, эпигонским по отношению к Феллини картинам.

Программа неигровых фильмов, по общему мнению, была на конкурсе интереснее. К сожалению, в Доме кинематографи-

стов не демонстрировался «Russian Wonderland» автора-оператора Игоря Борисенко (ВГИК, мастерская А.Кочеткова); две новеллы из этого видеосериала, снятого по заказу «Би-Би-Си», получили первую премию в разряде документального кино.

Вторая премия — у создателей фильма «Провинциалки» Татьяны Божич и Франка Мюллера (Высшие курсы сценаристов и режиссеров, мастерские А.Герасимова, Л.Рошаля, В.Мотыля, диплом). Несколько девушек, прибывших в Москву из провинции, рассказывают о своем образе жизни, нравах, привычках, запросах. Монологи чередуются с кадрами ночной столицы, ипподромными бегами, вечерними туалетами... Правда, в начале картины присутствует намек на то, что некоторые, по крайней мере, эпизоды постановочные: появившаяся в кадре девушка сообщает, что «учится во ВГИКе», живет в Москве и ее попросили сыграть роль провинциалки в этой ленте. Склеено все это бойко, профессионализм налицо, но, кажется, документальные задачи настолько превзойдены авторами, что в результате возникает некий виртуальный имидж столицы, по которому потомкам будет проблематично реконструировать лицо эпохи.

Годар однажды обмолвился, что изображения классических немецких картин 20-х годов (Мурнау, Лупу Пика, Грюне, Пауля Лени и др.) «в какой-то степени даже замещают собой изображения хроники». Главным недостатком представленной программы, где были фильмы хорошие и не очень, является отсутствие взгляда. По крайней мере, взгляда в интересном направлении, в направлении, скажем, «главного удара».

Поясню на примере «Головокружения» Альфреда Хичкока. «Меня постоянно спрашивают, как Стюарт спустился с крыши, — выходил из себя режиссер. — Вот ответ: по пожарной лестнице. Я не стал снимать эту сцену, это было слишком скучно!» Ощущение такое, что студенты-дебютанты охотнее всего снимают именно эту, выброшенную Хичкоком за ненадобностью «сцену на пожарной лестнице». Они старательно выполняют правила правописания, законы учебных работ и хорошего тона. «Сцена на пожарной лестнице» не вызывает у них нервного сердцебиения и страха: «Это мы *умеем!*» А что вы еще умеете? Покажите, что вы умеете *кроме?* Неистребимое ощущение: авторы снимают второстепенное, проходное, неважное, но молчат о самом главном. Из вредности, из гордости, из соображений личной академической безопасности, не знаю почему... Но именно тотальная фигура умолчания — родовой признак сегодняшнего студенческого кинематографа.

Единственный, пожалуй, отрадный пример свежего взгляда продемонстрировал получивший вторую премию в разделе анимационного кино режиссер Юрий Черенков (ВГИК, мастерская В.Курчевского, диплом). «Большая миграция» — быть может, немного затянутый, но свежий и местами действительно смешной мультик. Затерявшаяся в грозовых небесах потешная птица движется наобум, в горизонтальном направлении, и вдруг перед ней возникает вертикальная синяя стена. Рискуя расшибиться, птица сближается со стеной и... без проблем проникает внутрь. Характерный всплеск... и морская гладь, а это была она, занимает привычное горизонтальное положение. Поднатужившись, пернатое вылетает из морских глубин, подобно баллистической ракете...

Зал реагировал на эпизод, а в особенности на момент погружения громким единодушным хохотом. И поделом. В данном случае достаточно было развернуть ось киноаппарата на 90 градусов — и взгляд приобрел новое качество, а фильм безусловных поклонников. Соглашаясь с Сьюзен Зонтаг относительно исчерпанности и «замыленности» фотографического изображения, все же не будем терять надежду. Сбережем ее до следующего конкурса. Быть может, именно сейчас неизвестный общественности юноша, припав к волшебному объективу киноаппарата, увидел мир заново.

В ПОИСКАХ МОЛОДОГО КИНО

23 апреля 1996 года, накануне чрезвычайного пленума СК России, посвященного кризисному состоянию отечественного кино, состоялось Совещание молодых кинематографистов, на котором был дан анализ ситуации, как она видится молодыми, и высказаны некоторые соображения о путях выхода из кризиса. В центре обсуждения были главным образом не творческие, а организационные, финансовые, законодательные проблемы. Предлагаем вашему вниманию выдержки из основных докладов и выступлений, прозвучавших на совещании, поскольку они, на наш взгляд, отражают настроения младшего поколения кинематографистов и позволяют хотя бы отчасти представить себе гипотетическое будущее нашего кино.

Вячеслав Шмыров, кинокритик, директор культурных программ АО «Киноцентр». Я хотел бы начать со слов благодарности Союзу кинематографистов России за инициативу собрать в этом зале молодых кинематографистов...

Я хочу поблагодарить представителей наших официальных инстанций за проявленное мужество, вне которого их пребывание на этом совещании можно объяснить либо природным легкомыслием, либо повышенным самомнением. Ибо, если кому и обязано молодое поколение тем, что оно состоялось, несмотря на все катаклизмы перестроечного времени, то прежде всего самому себе, чем мы и будем гордиться... Как будем гордиться и тем, что, оторвавшись от привычных, рутинных забот, зачастую далеких от кинематографа, мы пришли сюда не для того, чтобы от отчаяния или, не дай Бог, обиды штурмовать эти или какие-нибудь другие стены... Мы здесь по той простой причине, что нас призвали «старшие товарищи», справедливо опасаясь отнюдь не экзистенциального одиночества, в котором со временем может оказаться дом на Васильевской, 13. Да и дом в Гнездниковском переулке тоже.

Так что не будем лукавить: в этом зале собрались совсем не молодые кинематографисты. Молодые — это, в лучшем случае, те, кто сегодня учится во ВГИКе или на Высших курсах, осваивая в давних традициях Льва Кулешова технологию и эстетику «фильма без пленки». Молодые — это еще и те, кто, может быть, не учится, но, к счастью, стремится учиться, не осознавая до конца, сколь труд-

но и малопрестижно сегодня в России быть кинематографистом.

Ради этих молодых мы — самые что ни на есть действующие кинематографисты России — должны на нашем совещании вмешаться в существующий порядок вещей, чтобы вернуть отечественному кино его престиж и самоуважение...

Инерционность — пожалуй, главная характеристика нынешней киножизни. Эпоха тусовок и презентаций, жестко стимулируемая законами шоу-бизнеса, активно эксплуатирует ею созданные имиджи. И любимый нами Дима Харатьян рискует оказаться последним национальным киногероем. Кого еще наравне с ним можно поставить в известный ряд звезд эстрады или телевидения?..

Все меньше вы можете прочитать в интервью даже самых изысканных режиссеров, что художник творит прежде всего для себя. Все меньше у сегодняшних творцов веры в то, что, несмотря на все (солидные за последнее время) цифры производимых в России фильмов, эти картины действительно хочет смотреть зритель...

Словно моллюск в раковине, кино задыхается от собственной невостребованности и безадресности, что, разумеется, не исключает признания личной талантливости того или иного творца. Категория зрителя сегодня, как это ни парадоксально, уже не только экономическая категория, без учета которой невозможно вернуть деньги, затраченные на производство картины, это категория эстетическая и даже этическая, обеспечивающая личное достоинство каждого работающего в кино...

Но дело опять же не в массовой переориентации режиссеров на работу в популярных жанрах советского кино. В советской системе кинематографии, если, конечно, исключить из разговора идеологический аспект, находилось место разным режиссерам. Работала система. Да, обусловленная государственной монополией на кино, да, жестко контролирующая приток иностранных фильмов... Но все-таки система. И сегодня стоит признать, что мы, точнее наши предшественники, имели дело с продюсерской моделью кинематографа, в котором роль продюсера, а значит, и цензора выполняло государство.

Все эти слова не для того, чтобы ностальгически вспоминать прошлое и, вознося руки к небу, упрекать тех, благодаря кому мы якобы потеряли кинопрокат. Да и что значит потеряли? V съезд кинематографистов разрушил единую систему кинематографического хозяйства, взорвал инерцию, на которой эта система, пережившая свой золотой век еще в 30-е годы, паразитировала в свое удовольствие под ненадежным солнцем брежневской Конституции. Система эта откровенно игнорировала происходившие во всем мире технологические процессы, связанные с изменениями в кинотеатральной сфере. В то время, когда Европа перестраивала старые кинотеатры в современные мультиплексы — многозальные кинотеатры с высоким уровнем демонстрационной техники и зрительского сервиса, — в Советском Союзе предпочитали, увы, иное — массовый охват аудитории за счет строительства кинотеатров-ангаров на тысячу, две тысячи мест, что не могло не привести уже в новые времена к падению социального статуса этих заведений.

Так что все закономерно: сначала не было осознания этого рокового для отечественного кинематографа обстоятельства, потом денег, чтобы в стране наконец произошла, пусть и запоздавшая, кинотеатральная революция, а потом, похоже, отпала и сама необходимость об этом думать и что-то всерьез в нашей кинематографической действительности менять.

Кинематограф в лице его самых знаменитых актеров, режиссеров, сценаристов оказался на благодатной ниве государственного популизма, заинтересованного в поддержке тех или иных известных имен, поскольку эти имена в свою очередь способствуют поддержке и сохранению тех или иных политических имиджей.

И все бы ничего: снимали бы старшие, ради видимости делясь с младшими. Но вот незадача: в конкретном политическом раскладе шахтеры оказались важнее актеров. И тут бюджетные ассигнования кончились. Делать нечего. Остается только пошуметь

по этому поводу, упоминая волшебное слово «культура», без отмены, естественно, трехмиллиардного празднества в Санкт-Петербурге по случаю 100-летнего юбилея кино в России.

Драма существующего Комитета Российской Федерации по кинематографии состоит, на мой взгляд, не в отсутствии денег, а в отсутствии политики...

Комитет по кинематографии как был прежде, так и остался большим распределителем денег на производство, прокат, поддержку фестивалей. Отказываться от этого, разумеется, не нужно. Необходимо лишь нормализовать эту сферу, выдавая под проекты — производственные и фестивальные — тарифицированные гранты, в остальном же обеспечив продюсеру возможность самостоятельно развивать и доводить до совершенства свой проект.

Вся предшествующая практика кинокомитета свидетельствует о том, что в основном стимулируется процесс, а не результат как в сфере производства, так и в сфере так называемой поддержки фильмов в прокате. Здесь также главный упор делается не на фильм, показанный в кинотеатрах, и, естественно, не на зрительский интерес к этому фильму, что было бы естественным результатом государственной поддержки, а на сам процесс освоения выделяемых в качестве этой поддержки средств.

Примеры такой «неполитики» можно множить. Их будет еще больше, если государство и прежде всего Комитет Российской Федерации по кинематографии не позаботятся о реформировании кинематографа, который, оставляя за собой право называться искусством, должен наконец ожить и как отрасль экономики.

И еще одна тема: поддержка нового, молодого кино должна носить не декларативный, а конкретный характер, в связи с чем система грантов, выделяемых на поддержку творческих проектов, должна предполагать целевое квотирование единиц отдельно для первого фильма, отдельно для второй-третьей картины строго в определенной пропорции. Эта мера, во-первых, позволит избежать конкурса имен и положений, взамен собственно конкурса творческих проектов, а во-вторых, при наличии такого рычага будет обеспечено пропорциональное развитие кинопроцесса, без чего нельзя будет прогнозировать будущее нашего кино.

Сергей Ливнев, кинорежиссер, директор киностудии имени М.Горького. Совершенно очевидно, что сегодняшнее состояние нашего кинематографа может быть охарактеризовано как кризисное и очень тяжелое. Потому что падает производство фильмов; потому что те фильмы, которые производятся, зрителя все равно не находят, соответственно, не обновляется и приходит в упадок материальная база — киностудии, кинотеатры и прочие киноорганизации.

Вся отрасль в целом превратилась в нерентабельную и последние годы существует только за счет средств, выделяемых федеральным бюджетом и отчасти местными бюджетами. Поскольку этих средств не хватает, все киноорганизации выживают за счет сдачи в аренду своих помещений. Это приводит к тому, что кинодеятельность постепенно вытесняется с территории киноорганизаций, киностудий, кинотеатров, и, как результат, разрушается сама технология кинопроизводства и кинопоказа.

Частные инвестиции на сегодняшний день в отрасли практически отсутствуют, что совершенно не означает, будто кинематограф по сути своей является делом убыточным и непривлекательным для частного капитала. Мы прекрасно знаем это по опыту других стран, где кинематограф — отличная, весьма прибыльная отрасль. Мы знаем это и по опыту нашей страны, где кино всегда было массовым, любимым зрелищем и традиционно считалось, что оно кормит врачей и учителей.

Почему так было раньше и почему не так сейчас? Раньше существовал прокат, люди ходили в кино, платили за билеты. Я помню то время, когда фильм, собравший меньше 15 млн. зрителей, считался неудачным, а режиссеру, снявшему его, было трудно получить деньги на следующую постановку. Сегодня и сто тысяч зрителей — редкость. И это естественно, потому что

раньше кинотеатры были местом, где человек мог культурно провести время — прийти туда с семьей, посмотреть кино, выпить пива, пообщаться... Сегодня те же кинотеатры безнадежно устарели, разрушились, экраны у них порвались, проекционное оборудование дышит на ладан, стулья поломались, в зале пахнет туалетом. Кто таким образом хочет проводить досуг? Никто, естественно.

В чем причина этого убожества? Никто не хочет вкладывать деньги в кинотеатры?

Это не так. Очень даже хотят. Но приватизация кинотеатров, как и киностудий, закрыта. За два года, что действует в стране государственная программа приватизации, «Положение о приватизации» в киноотрасли так и не утверждено. Идет мучительное, бессмысленное настаивание на неких мифических особенностях, которые якобы не позволяют это дело утвердить.

Особенности, конечно же, существуют. Они с самого начала были выявлены Роскомкино и Союзом кинематографистов и внесены в это «Положение». С тех пор идет перетягивание каната. Я внимательно прочитал то, что в последний раз было отправлено из Роскомкино в правительство как предложение о приватизации, и то, что пришло оттуда. Слава Богу, сотрудники кинокомитета сделали полезную работу, разместив слева текст, который они выслали, а справа — тот, что получили. Если взглянуть непредвзято, это, в общем, одно и то же. В правительстве выкинули из этого «Положения» лишь то, что дословно повторяет уже действующую программу приватизации.

Поэтому, я думаю, нужно прекратить борьбу и поскорее принять это «Положение». Но не считать, что с его принятием тема закрывается. Потому что к приватизации нужно подходить очень осторожно. Все мы знаем тысячи примеров чудовищной, уродливой, вредной приватизации, когда она обогащает несколько человек и ничего не дает предприятию. Такая приватизация никому не нужна. Главная опасность заключается в том, что приватизация происходит раз и навсегда, ее нельзя отменить и переделать.

Нельзя проводить приватизацию по принципу: поделить каким-то образом государственное имущество. Это абсолютно ничего не даст: начальство слегка обогатится, а киностудии как были нищими, так и останутся.

Я думаю, что нам нужна только такая приватизация, которая привлечет в кинопромышленность частных инвесторов. Собственно, мы должны поставить знак равенства между приватизацией и инвестициями, прежде всего инвестициями в кинотеатры. Причем тут важно, чтобы кинотеатры в процессе приватизации получили средства для реконструкции и были объединены в одну или несколько систем. Всему миру известно, что прокат может эффективно существовать только как система, а не на уровне отдельных кинотеатров.

Инвестиции в киностудии также должны последовать в результате приватизации. Причем и киностудии, и кинотеатры должны получить государственные гарантии неперепрофилирования. Это очень важно на первых порах, поскольку все только начинается.

Именно такая приватизация нужна. И нужна как можно скорее, пока окончательно не рухнули студии, пока не выросло поколение, убежденное в том, что кинотеатр — это место, где продают мебель. Без инвестиций кинематограф катится в пропасть. Приватизировать, то есть привлекать инвестиции, нельзя, зато можно жаловаться на бедность и под этим предлогом добиваться разрешения продавать студии по кускам. Так случилось с нашей киностудией имени Горького, когда был продан ее новый корпус. То же самое вот-вот произойдет с Сосновой Поляной в Питере...

Кинотеатры добились права сдавать в аренду свои помещения. Я молюсь, чтобы того же права не добились киностудии. Зачем кинотеатру наше кино? Руководство может просто сдавать помещение и брать деньги себе. Создана грандиозная система бессмысленного сливания государственных денег. Смотрите, что получается. Сначала государство финансирует производство фильмов. Затем государство финансиру-

ет тиражирование фильмов. И затем отдает копии частному, заметьте, прокатчику. И на кинорынке, который не имеет ничего общего с подлинным рынком, представители местных киновидеообъединений (КВО) покупают копии и лицензии у этого прокатчика. На деньги, в виде дотаций выделенные кинообъединению местной властью. На этом все и заканчивается. Деньги местных властей (тоже государственные) перешли в карман частного прокатчика, который, естественно, тут же поделился с покупателем — представителем КВО. Довольны и те, и другие. Лучше всего продается тот фильм, чей прокатчик щедрее делится с «кавэошниками». Деньги — и государственные, и местного бюджета — рассосались. Их возврат в систему не предусмотрен. Зритель из этого процесса исключен. Одни могут продолжать сдавать в аренду свои помещения, а другие — требовать от правительства не допустить гибели культуры и подбросить еще денег.

В эту топку можно подбрасывать бесконечно. Культура от этого гибнуть не перестанет. Пока эта топка действует, государство будет давать нам копеечные подачки просто, чтобы отстали, потому что бессмысленность этой системы очевидна. Мы кричим: «Дайте нам денег! Мы — соль земли! Мы сеем разумное, доброе, вечное!» Но на самом деле мы ничего не сеем или, может быть, сеем, но только ничего не произрастает. Для произрастания нужен не только сеятель, но и земля. Мы только тогда будем нужны государству, когда будем иметь право на равноценное партнерство с ним, когда мы похерим эту маразматическую психологию иждивенчества, которая нас захлестнула. Кинематограф и мы, кинематографисты, только тогда нужны государству, когда нужны людям, живущим в этом государстве. Мы должны создать такую систему, которая ориентирована на зрителя и которая живет на те деньги, что зритель принесет в кассу.

Если мы поставим перед собой такую задачу, честно и ясно ее сформулируем, то в решении ее мы можем рассчитывать на поддержку и понимание государства. Это разумная цель и с коммерческой, и с идеологической, и с культурной точки зрения...

Беда кинематографа не в том, что у него нет денег. Деньги есть — нужно просто открыть для них двери. Беда в том, что реальные рыночные процессы, которые развиваются в России в последние годы, кинематограф обошли стороной... Кинематограф должен врасти в существующие рыночные отношения... Это абсолютно реально в стране, в которой живут почти двести миллионов человек и которую окружают страны, где говорят на нашем языке и любят наше кино. Государство должно оказывать финансовую поддержку, необходимую для создания особо значимых в художественном отношении произведений, — я нисколько не ставлю это под сомнение. Но содержать киностудии, кинофабрики, заводы по производству кинотехнологического оборудования и материалов, кинотеатры, кинокопировальные фабрики, прокатные организации государство не должно. Нужно создать законодательные условия для успешного развития и функционирования материальной базы кинематографа как сферы частного бизнеса, ориентированной исключительно на частные же инвестиции.

Думаю, что разработка этой законодательной базы должна вестись Роскомкино, естественно, в тесном контакте с Союзом кинематографистов... Постараюсь перечислить несколько первоочередных мер, необходимых для осуществления этой задачи.

❶ Разработка программы привлечения инвестиций в предприятия отрасли.

❷ Разработка системы льготного налогообложения предприятий отрасли, а также инвестиций как в эти предприятия кинопромышленности, так и в произведения киноискусства.

❸ Разработка протекционистских мер в адрес отечественного кино (пока оно в них нуждается, как это ни горько).

❹ Разработка документов о лицензировании разного вида деятельности кино- и видеопроизводства.

❺ Разработка (видимо, в сотрудничестве с органами власти субъектов Федерации) программы объединения кинотеатров в одну или несколько общенациональных сетей и программы привлечения инвести-

ций, необходимых для их реконструкции и развития.

❻ Разработка программы борьбы с видеопиратством.

❼ Разработка программы перепрофилирования некоторых предприятий отрасли с учетом того, что Россия фактически участвует в международном разделении труда.

Я имею в виду вот что: даже американцы, у которых с техническим развитием все в порядке, снимают на австрийских камерах и нормально себя чувствуют. То же касается и кинопроекторов. Нужна ли нам своя кинопленка? Во всем мире — три марки пленки. У нас две свои. Плохие. Нужно ли это поддерживать, тратить на это деньги? С этим, конечно, связана проблема социальной защиты и адаптации людей, всю свою жизнь проработавших на подобных предприятиях.

Финансовая помощь государства для развития кинематографа крайне важна. И отказываться от меценатской помощи государства нам не резон. Более того, следует ставить вопрос о том, что объем такой помощи должен быть законодательно закреплен. Например, он может быть определен — как и предложено в разработанном законе — в виде определенного процента от расходной части федерального бюджета.

Финансирование государством произведений киноискусства, безусловно, должно являться гарантией сохранения и развития отечественного кино, вкладом в развитие нашего культурного достояния. Я бы предложил, чтобы выделение средств из государственного бюджета осуществлялось через специально учрежденный правительством Фонд поддержки российского киноискусства, тем более что он уже учрежден и действует. Фонд должен распределять выделенные государством средства на конкурсной основе, как это делается во всем мире. Это система грантов. Проект может получить частичное или полное государственное финансирование, но это должно происходить путем выделения фиксированной суммы субсидии — денежного гранта. И вся ответственность за реализацию проекта, получившего государственную субсидию, должна лежать на студии и продюсере лично. Студия должна отчитываться перед фондом готовым фильмом. И фонд, естественно, должен иметь право контролировать целевое расходование средств.

Экспертное жюри фонда, в отличие от экспертного жюри, существующего ныне в Роскомкино, должно иметь несколько другие функции и более широкие полномочия. Оно не просто должно одобрить проект, оно должно одобрять выделение конкретной суммы конкретному фильму в конкретный период, буквально по месяцам. В то время как сейчас чиновники вольны выбирать последовательность и объемы финансирования по своему вкусу.

Цивилизованная система грантов позволит узаконить и сформированный рынком уровень зарплаты и гонорара в кинематографе вне зависимости от тарифных ставок, принятых для бюджетных отраслей.

Заканчивая, хочу сказать, что тянуть с коренными реформами больше нельзя. Существующая распределительно-собесовская система себя изжила. Мы сами ее создали и сами должны признать ее бесперспективность. Ее нужно срочно менять. Необходимо наконец начать и быстро провести рыночную реформу в кинематографе, дабы превратить его в динамичную, самоокупающуюся, ориентированную на зрителя отрасль. Только так кинематограф может ожить, а мы, кинематографисты, — стать полноценными гражданами своей страны, действительно нужными народу и государству. Тогда государство в самом деле поверит, что мы ему необходимы и что мы — соль земли.

Мы, собравшиеся здесь, не имеем права позволить себе это не понимать, потому что обязаны думать о своем будущем. Ради этого нам следует объединиться и сказать: «Нужны немедленные перемены». Вместе с Союзом кинематографистов как его часть — часть кинематографического сообщества, а именно так я воспринимаю собравшихся в этом зале — мы должны предложить органам власти в духе товарищества и сотрудничества найти и осуществить путь реформирования нашего кинематографа.

Сергей Сельянов, режиссер. ...Мне кажется, что сообщение Ливнева должно быть принято за основу нашего совместного решения.

Меня спрашивают: «Вы-то зачем к этому стремитесь? Вы же режиссеры артистического кино, то есть кино некоммерческого. Вам в этой системе нет места». Ответ здесь очевиден. Во-первых, если деньги пойдут в отрасль, то всем будет хорошо... Если есть деньги, если кинематограф представляет собой живую, динамичную, современную отрасль, то мы найдем в ней свое место...

Я начал свой путь в кино с фильма «День ангела», который мы с моими товарищами снимали в 1980 году исключительно на собственные деньги. Тогда это было уголовное и политическое преступление. И деньги найти было намного сложнее, чем сейчас. Но был интерес к кино, ощущение общественной значимости... Было ощущение, что мы делаем очень большое дело не только для себя, но и для изменения воздуха в стране... Был какой-то пафос. Очень хочется его вернуть. Но пафос возвращается только в живое дело. В мертвом деле, сколько ни надувай щеки, ничего не произойдет. А дело наше действительно умирает. Но пока мы живы, оно все-таки не умрет. Потому что у нас нет другого дела, но есть достаточно сил, энергии, воли, чтобы эту ситуацию исправить.

Юрий Мороз, режиссер, председатель Ассоциации молодых кинематографистов. ...Требуется уточнить формулировку «новое кинематографическое поколение». Это, на мой взгляд, не возрастная категория. На сегодняшний день, по крайней мере. Я назову фамилии (прошу прощения, если назову не всех): Дмитрий Месхиев, Валерий Тодоровский, Василий Пичул, Артур Аристакисян, Ирина Евтеева, Денис Евстигнеев, Владимир Хотиненко, Юрий Мамин, Алексей Балабанов, Сергей Сельянов, Иван Дыховичный, Александр Хван... Как видите — это люди разного возраста, и я думаю, что это объединение не по принципу «новой волны», изобретения нового киноязыка. Скорее всего, это поколение иных отношений, иных форм объединения... И главное, на мой взгляд, это поколение новой экономической реальности в кино. Уже адаптировавшееся, умеющее работать по новым законам. Подтверждение этому — создание под руководством режиссеров продюсерских студий: это и бывшее «ТТЛ», и кинокомпания «ВВС», и Ассоциация режиссеров-продюсеров авторского кино Санкт-Петербурга...

Ирина Шилова, киновед, кинокритик. Когда приходишь на совещание молодых, очень хочется увидеть молодых. Хочется услышать их голоса, хочется услышать, зачем им нужны деньги? Зачем им нужны кинотеатры, зачем им нужно кинопроизводство?.. Обычно, когда речь заходит о том, что у нас производится, то мы всегда немножечко извиняемся. Я с удовольствием выслушала выступления, в которых все-таки есть попытка сообразить, как из сегодняшней тяжелой ситуации выйти финансово, экономически. Но, с другой стороны, с чем мы будем выходить? Дело в том, что моя печаль как критика абсолютна. Можно добиться субсидий от государства. Можно рискнуть еще нажать на Роскомкино. Можно, в конце концов, охмурить какого-нибудь еще не очень разобравшегося в ситуации директора банка... Но обратите внимание, какая забавная ситуация. Говорят, у нас хорошо изучают историю кино, говорят, у нас Кулешова изучают на Высших курсах и во ВГИКе... Кто-нибудь из здесь присутствующих, кроме старшего поколения (которое вправду это изучало), помнит, в каких условиях работали люди в 20-е годы? Помнит кто-нибудь, что когда были фильмы без пленки — не было пленки, ничего не было, — а кинематограф был...

Поэтому когда сегодняшняя молодежь не выступает со своими проектами, которые перевернут мир, а тихо-тихо, скромно ходит по коридору, выклянчивая деньги, у меня это энтузиазма не вызывает вовсе...

Мне кажется, что все мы, и критика в том числе, сломали целое поколение. Традиционно мы поверили в то, что у нас есть авторское кино — изумительное, почитаемое во всем мире.

Если сегодня со мной начинают разговор о том, что нужно поддерживать авторское кино, мне кажется, что это предательство. Просто предательство. И прежде всего потому, что я не знаю авторов в современном кино. Автор — это человек, который в период высшей нестабильности, краха идеологии предлагает свою модель спасения, свой стабильный мир, в котором есть прошлое и настоящее, верх и низ... Кто сегодня может похвастаться этим?

А если еще иметь в виду, что произошло с нашим так называемым коммерческим кино, которое таковым сочтено быть не может ни с какой стороны, потому что это кино дебильно, пошло, страшно, потому что, когда смотришь его, то глупеешь, тупеешь, испытываешь чувство неловкости и стыда... Становится ясно, к какой ситуации мы замечательно пришли...

Когда я говорю о предательстве, я имею в виду предательство народных интересов. Простите меня, кино действительно самое массовое из искусств, и каждый нормальный человек это понимает. Предательство произошло ровно в тот момент, когда в период перестройки все кинематографические мастера, старые и молодые, в один голос начали кричать: «Какой ад открылся! Еще три шага, и наступит апокалипсис!..»

Почему в период Великой депрессии в Америке кинематограф взял на свои плечи ответственность за судьбу народа? Почему неореализм спас Италию в период послевоенной разрухи? Почему наши многоуважаемые кинематографисты именно в наиболее тяжелый для нашего Отечества период позволили себе внушать любому нечаянно попавшему в кинотеатр человеку, что ничего хорошего не будет, что все мы рабы, ничтожества, бомжи, наркоманы и т.д.? Как это случилось (теперь я обращаюсь к нашему любимому Роскомкино), что эти проекты получили поддержку? Как случилось, что у нас вообще родилась такая изумительная патриархальная ситуация, когда имярека жалко — он до этого снял десятки хороших картин, а сегодня нищенствует? Да проще ему пенсию дать, чем фильм!

Молодые. Что такое молодые? Где энергия, которую предложило поколение? Где эта энергия и идеи? Куда все рухнуло? Мы потеряли идеологию, с которой так изумительно сражались... Теперь что? Строить надо. А строить-то оказалось самым трудным делом. И вот тогда молодые, средние, в меньшей мере пожилые, которые прошли уже не один такой кошмарный период нашей истории, — все растерялись. У нас еще есть, конечно, надежда. Я согласна с Ливневым: может быть, все-таки что-то произойдет и ситуация станет нормальной — мы действительно встроимся в рынок, мы действительно определим приоритеты и действительно сообразим, что в условиях нынешней политики кинематографу не выжить. Но какие бы изумительные проекты и планы приватизации и льготного налогообложения ни принимались, нам нечего предложить зрителю.

Кинематограф отвернулся от современной жизни, от нормального человека. Он ищет себя на уровне либо сенсаций, либо катастроф. Нормальный человек, которому отдавали предпочтение зрители этой страны, остается ни с чем... Я убеждена, что появление художника в нашей стране будет возможно только тогда, когда этот художник будет знать, что сказать людям. Сказать о том, как бессмертен этот мир, как он выстаивал в самые тяжелые, самые мрачные и голодные времена; что человек — простой, нормальный человек — превыше всего. Кинематограф просто должен дать надежду, иначе, извините меня, все изумительные проекты, которые вы здесь придумываете, не будут обеспечены самим кино. И тогда ни молодежи, ни кино у нас просто не будет.

Сергей Ливнев. Ирина Шилова дала четкую оценку художественного состояния нашего кино. Действительно, у нас произошла странная вещь. В 80-е годы, на подъеме оппозиционной волны, в то время как предполагался расцвет авторского кино, наше кино потеряло последнюю точку опоры — зрителя... Подавляющее большинство ныне функционирующих режиссеров работают в дикой ситуации — они делают фильмы не для зрителя. Я думаю, что это проблема не только экономическая, но

и энергетическая... Разлагающее отсутствие зрителя, разлагающая схема работы для двух-трех фестивалей — это сослужило нашему поколению нездоровую службу, что особенно осложняет дело. Если будет выстроена нормально функционирующая киноиндустрия, то мы столкнемся со зрителем, который воспитан уже на международных стандартах качества, куда входят и качество драматургии, и качество актерской игры, и качество монтажа...А от нас зритель сможет получить лишь продукцию режиссеров, натренированных снимать кино для карманного пользования. Насколько мы способны адаптироваться к возможной экономической реорганизации отрасли и поставлять нормальный продукт, я не знаю. Для меня сейчас это главная и очень большая внутренняя проблема.

Олег Фомин, актер, режиссер. Мне кажется, что в докладе Ливнева есть знание проблем, достойное уважения, но не хватает большой экономической выкладки, не хватает расчетов. Такое предложение на уровне эмоций — «Давайте возродим отечественное кино!» — ничего не принесет, поверьте. Я месяц провел в Белом доме. Эти люди ни на что не пойдут, особенно сейчас.

Марина Турбина, прокатчик, генеральный директор кинокомпании «Кармен». Меня заинтересовал тот проект, который предложен Ливневым в его докладе. В данном случае — наметки, потому что проектом это назвать нельзя: мы не имеем здесь экономических расчетов. Мне было бы интересно посмотреть, как просчитали: что в случае приватизации произойдет с кинотеатром, какие должны быть инвестиции, каким будет возврат денег? Проект предлагается очень серьезный. Это вообще революционное предложение. Но без точного и подробного расчета, без экспертизы нельзя его проводить через инстанции.

Валерий Тодоровский, режиссер. Не знаю, обрадую я вас или разочарую, сказав, что мы здесь абсолютно ничего не решаем. Тут выступали люди и говорили: немедленно цифры, выкладки, как будто этот микрофон проведен прямо в Кремль, там за нами записывают и уже принимают постановление. Нет, это не так. То, что мы сейчас сформулируем, ни для кого не будет ни указанием, ни директивой... Мы собрались здесь для того, чтобы понять, чего мы хотим, как мы хотим развивать нашу отрасль. Если говорить кратко, то я это понимаю так. Есть два варианта.

Либо мы будем ощущать себя в положении... этаких альфонсов, которых государство почему-то обязано содержать. (А кино, к несчастью, дорогой вид искусства. Это не поэзия, когда можно написать, скомкать и выбросить. В кино нужны миллионы. И рано или поздно тебе скажут: «Нет, не дадим, не можем». И такой момент уже настал.) Если это путь, который присутствующие здесь молодые кинематографисты считают продуктивным, мне очень грустно, я буду этим расстроен, подавлен и пойму, что реального будущего у меня нет.

Либо — и это другой вариант — мы попытаемся все-таки понять, что нужно пробиваться на рынок. Чтобы наши фильмы приносили деньги. Я убежден, что деньги они будут приносить неизбежно, но для этого нужно создать то, чего в этой стране нет, — киноиндустрию, помимо собственно кино включающую видео, кинотеатры, киножурналы, систему звезд и весь вытекающий отсюда антураж. Киноиндустрия на сегодняшний день разрушена. Она была при коммунистах и была довольно эффективной. Ее нужно создавать заново. Хотим мы ее создавать или же нас устраивает та вялотекущая шизофрения, которая происходит сейчас? Ни одно государство, в том числе и наше, не может полностью содержать кинематограф. Поэтому мы собрались не для того, чтобы кого-то свергать или диктовать свои правила, а для того, чтобы выработать позицию.

А теперь я зачитаю текст нашего Обращения к пленуму. Надеюсь, что коллеги завтра отнесутся к нему серьезно.

ОБРАЩЕНИЕ СОВЕЩАНИЯ МОЛОДЫХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ К ПЛЕНУМУ СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ, РОСКОМКИНО, ПРАВИТЕЛЬСТВУ РФ, СРЕДСТВАМ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ

Российский кинематограф находится в глубоком кризисе. Падает количество фильмов, производимых отечественными студиями. Приходят в упадок киностудии и кинотеатры. Кинематограф превратился в абсолютно нерентабельную отрасль, существует только за счет государственных дотаций. В таких условиях не может быть и речи о развитии киноискусства. Более того, скоро мы можем потерять саму технологию кинопроизводства.

Кинематограф нуждается в немедленных и глубоких реформах, ориентированных на быстрое врастание в сегодняшнюю рыночную реальность. Существующие объемы государственного финансирования должны, конечно же, сохраниться. Как мы считаем, они должны направляться в будущем на создание произведений киноискусства, являясь гарантом его выживания. Что же касается материальной базы кинопроизводства и кинопроката, то она должна быть самым решительным образом переориентирована на внебюджетные инвестиции. (Ведь совершенно очевидно, что и на то и на другое государственных денег никогда не хватит.) Конечно же, это потребует разработки специальной программы привлечения инвестиций в кинопрокат и кинопроизводство. Нам представляется, что разработка и осуществление такой программы должны стать основной задачей Роскомкино, и решаться эта задача должна в тесном взаимодействии с Союзом кинематографистов при активном участии всего кинематографического сообщества. Начинать эту работу, как нам кажется, нужно немедленно, и мы уверены, что эта работа найдет понимание и у наших коллег, и у потенциальных инвесторов, и у правительства. Отечественный кинематограф должен решительно повернуться лицом к зрителю.

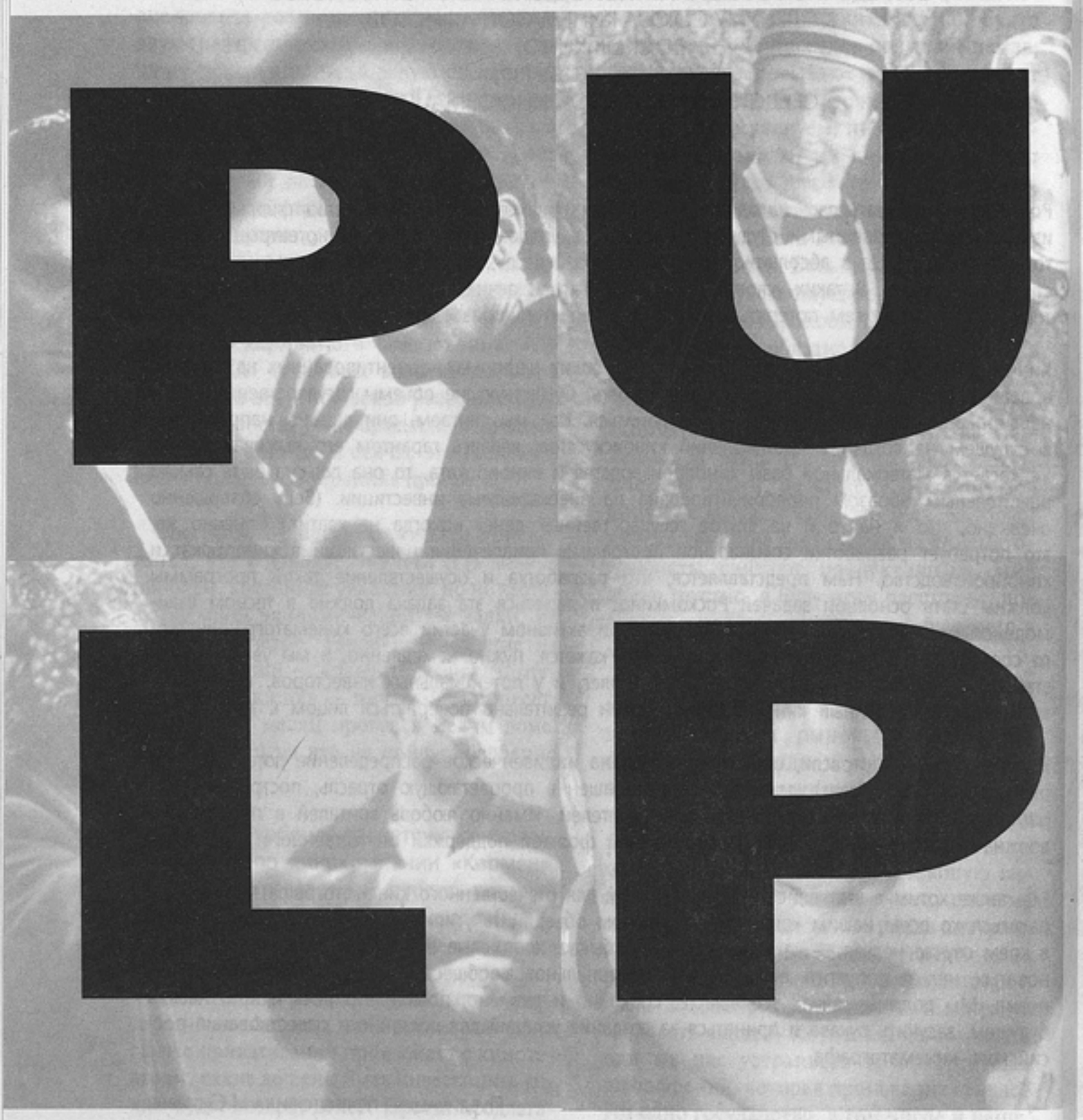
Кинематограф из отрасли, ориентированной на иждивенческое распределение дотаций (которых никогда не хватает), должен быть превращен в процветающую отрасль, построенную на работе возвратных механизмов и любви зрителей. Именно любовь зрителей в перспективе должна стать основной и самой естественной формой поддержки отечественного кино.

Мы также хотим в этот действительно трудный для отечественного кинематографа момент обратиться ко всем нашим коллегам с призывом объединить усилия в поисках выхода. Нам ни в коем случае нельзя — как это, увы, часто бывает в тяжелые времена — начать поиски виноватых, нельзя допустить в нашем профессиональном сообществе распри и взаимные обвинения. Мы должны сейчас все вместе, спокойно и разумно, помня, что речь идет о нашем будущем, засучить рукава и приняться за создание условий для достойного существования российского кинематографа.

Публикацию подготовила Н.Сиривля

От редакции. Видимо, никто сегодня не будет возражать против того, чтобы «отечественный кинематограф из отрасли, ориентированной на иждивенческое распределение дотаций», превратился в «процветающую сферу, построенную на работе возвратных механизмов и любви зрителей». Вопрос, однако, не только в декларациях такого желания, но и в его конкретной реализации. Не в «объединении усилий в поисках выхода», а в фактических шагах в направлении «немедленных и глубоких реформ». «Обращение» совещания молодых кинематографистов есть, а подлинных и действительно глубоких преобразований нет. Да и последовавший сразу же вслед за этим совещанием пленум Союза кинематографистов России, адаптировав его идеи в своих итоговых документах, особое внимание уделил тем пунктам, которые касаются самого привычного для художников постперестроечного времени рефлекса: «Дай!» или, другими словами, просьб о дополнительных государственных средствах.

ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВСКИЙ



PULP FACTION

Леонид Александровский — студент сценарно-киноведческого факультета ВГИКа.
В «Искусстве кино» печатается впервые.

КВЕНТИН-ВИРУС И ЕГО ИНФИЦИРОВАННАЯ СВИТА

1. На одной улице жили четверо портных. Первый на вывеске написал: «Лучший портной в Париже (Риме, Лондоне)». Второй написал: «Лучший портной во Франции (Италии, Англии)». Третий написал: «Лучший портной в мире». Четвертый: «Лучший портной на этой улице».

2. Title *(англ.)* — заглавие, титр, титул. И хотя:
(3) заглавие — неактуальный двуязычный снобизм;
(4) титр — ошибка компьютера, сбой системы, следствие запущенного кем-то вируса —
(5) титул героя — в нашем случае скорее джокер, чем король.

6. Все три означающие указывают на единственное означаемое — Квентин Тарантино. Он — смысл и суть этого текста.

7. Title — Тарантино.

8. Существует еще серия означающих Тарантино понятий — актер, режиссер, сценарист, продюсер, патрон «школы Тарантино», лидер «Pulp Faction».

9. Pulp fiction — бесформенный замысел, фикция на туалетной бумаге, бульварное чтиво, криминальное чтиво.
Pulp faction — бесформенная тусовка, грубая компания, криминальная клика, бульварная фракция.

10. Etc. — и т.д. до бесконечности.

11. Объект этого текста — Тарантино-вирус, график его экспансии, маршруты его проникновения в тело американского кино. Рекламный текст к этому проекту звучал бы так: «Зубастик Квентин — вирус. Он сжирает Голливуд и берет под свою опеку indie art house (то есть высокохудожественное кино независимых). Он проникает всюду...»

12. Субъект этого текста — сломанный компьютер. Он инфицирован вирусом серии Б, он часто теряет нить рассказа, его повествование неожиданно взрывается образами, именами, идефиксами.

13. Объект=субъект. Тождество, рожденное инфекцией.

14. Pulp Fiction начинается бесформенным диалогом двух сидящих в машине гангстеров. Белый Траволта и черный Джексон разглагольствуют о красном кетчупе и белом майонезе. Кровь и семя. Пространством внутри этой дихотомии напрочь исчерпывается современная киносюжетика. Семя и кровь. Альмодовар и Тарантино.

14+. На вздернутое к небесной синеве личико Виктории Абриль со стекающе-застывшей кровавой струйкой шрама, словно голубь Благове́щения, в заторможенном экстатическом рапиде, «нисходит», «ниспадает», «нистекает» капля дождя-семени и застывает, словно молитвенная слеза на бледных ланитах Мадонны.

15. Мадонна долго рассказывала свои Bed Time Stories, прежде чем в одно прекрасное утро не обнаружила себя в желудке Тарантино. Их собственная лига потеряла форварда-фаворитку. Теперь, после «Опасной игры» с Харви Кейтелом у Абеля Феррары и поисков «Пропавшего ингредиента» в «Четырех комнатах», Мадонна — в «Девушке № 6» (Girl N 6) у Спайка Ли в объятиях нежного Квентина. Не знаю, под каким номером Луиза означена в донжуанском списке Уоррена «Клайда» Битти, в киноманском у Тарантино она — почетная шестерка.

16. На пятом году активного пребывания в культуре экспансия Тарантино поддается последовательной градации. В поисках девятого вала его волны есть все основания поделить хронологию Тарантино-бума на два этапа.

17. «Модернистский» этап (от премьеры «Бешеных псов» в Канне-92 до премьеры «Прирожденных убийц» в Венеции-94 включительно):

Reservoir Dogs, 1992
сценарий и режиссура — Тарантино
True Romance, 1993
сценарий и режиссура — Тони Скотт

Killing Zoe, 1994
продюсер Тарантино; сценарий и режиссура — Р.Эйвери
Sleep With Me, 1994
сценарий и режиссура — Рори Келли; Тарантино — камео[1]
Pulp Fiction, 1994
сценарий и режиссура — Тарантино
Natural Born Killers, 1994
режиссура — Оливер Стоун; story — Тарантино

Стремительный восход Тарантино, культовое признание «Бешеных псов», тройной выстрел «Настоящая любовь» — «Криминальное чтиво» — «Прирожденные убийцы», сразивший наповал мировую кинотусовку бешеной энергией, свободой от любых этических и эстетических норм, тотальным сарказмом. Криминальная трилогия конца тысячелетия. Камео в Sleep With Me — появление жанра conceptual cameo-talk, «камео со словами».

18. «Постмодернистский» этап (от камео в Somebody To Love Александра Рокуэлла и Desperado Роберта Родригеса в Канне-95 до сценария и starring в From Dusk Till Dawn — «От зари до зари» Родригеса в Берлине-96):

Somebody To Love, 1994
сценарий и режиссура — Александр Рокуэлл; Тарантино — камео
Desperado, 1995
сценарий и режиссура — Роберт Родригес; Тарантино — камео
Destiny Turns On The Radio, 1995
режиссура — Джек Баран; Тарантино — роль
Four Rooms, 1995
режиссура — Квентин Тарантино, Элисон Андерс, Александр Рокуэлл, Роберт Родригес; Тарантино — роль
From Dusk Till Dawn, 1996
сценарий и роль — Тарантино; режиссура — Роберт Родригес
Girl N 6, 1996
режиссура — Спайк Ли; Тарантино — роль
Get Shorty-2
Тарантино — проект

Первая стадия массивной раскрутки идиостиля Тарантино позади. Квентин приглушает мощность, следует серия камео, он снимается у друзей. Этот период, длящийся по сей день, — эра тихого въедливого распыления Тарантино в поры самых разнообразных авторских миров Голливуда и art house.

ТАРАНТИНО — МОДЕРН

19. Родился в 1963-м. Снимал в отрочестве на 16-*мм*, на development не было средств. Работал в видеотеке, где, по нагоняющим дрожь заклинаниям критиков, произошла страшная мутация старой доброй сентиментальной синефилии в ужасающую синефагию, гипертрофированную американскую трактовку легендарного эмоционально-эстетического аффекта, взлелеянного «новой волной». Продав сценарии «Настоящей любви» и «Прирожденных убийц», собирает финансы для дебюта. Им становится спродюсированная Лоуренсом Бендером, Монти Хеллманом и исполнителем главной роли Харви Кейтелом гангстерская драма «Бешеные псы».

20. Monte Hellman — человек из ада. Точнее, из корменовского ада серии Б, из летейских вод которого всплыл и Джек Николсон. Между 1964 и 1967-м (Квентин в эти годы только-только выучился ходить пешком под стол) он снимался только у Хеллмана. Вот названия этих лент, омофоничные семантике Тарантино в корне. Именно отсюда родом наш герой:

Black Door To Hell,1964 —
именно через эту черную дверь to hell (man) и вошел в кинематограф Квентин, ровесник тогдашнему Джеку
The Shooting, 1966
Ride In The Whirlwind, 1966
Flight To Fury, 1967

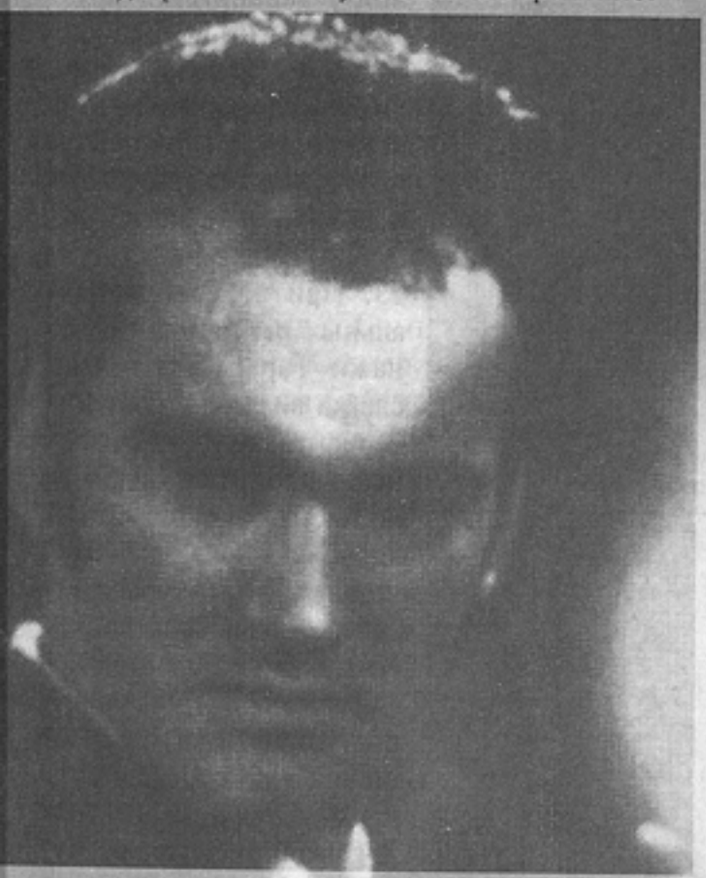
Именно этому «криминальному чтиву» (читать — чтиво, смотреть — смотриво?) отдавал предпочтение Тарантино, оставаясь наедине с «ящиком» в калифорнийской видеотеке.

21. Второй фильм — «Криминальное чтиво» — похищает Тарантино, как орел Ганимеда, на киноолимп, где, с «Золотой ветвью» в зубах, он ныне и пребывает. Между двумя стопроцентно тарантиновскими творениями происходит самое интересное: в орбиту его гения вплывают другие имена, другие стили, созда-

[1] Камео — краткое, знаково-ритуальное появление знаменитого режиссера в фильме. — *Прим. ред.*

вая нечто — среду, плотную, засасывающую, как черная (black door to hell) дыра, бесформенную, глобальную, всеприемлющую среду, липкую массу, манящую, как мед.

22. Конкретный смысл этой риторики в том, что по вышеназванным сценариям («Настоящая любовь», «Прирожденные убийцы») сделали свои картины два знаменитых режиссера — Тони Скотт и Оливер Стоун, а соратник, соавтор, сотрудник (по видеотеке), единомышленник и друг Квентина Роджер Эйвери снял картину Killing Zoe («Убить Зои»), производства уже самого Тарантино.



Квентин Тарантино и Джордж Клуни в фильме Роберта Родригеса «От зари до зари»

23. Плюс сам Квентин, подтверждая свой new-born звездный статус, в качестве guest star появляется в фильме Рори Келли Sleep With Me («Спи со мной»).

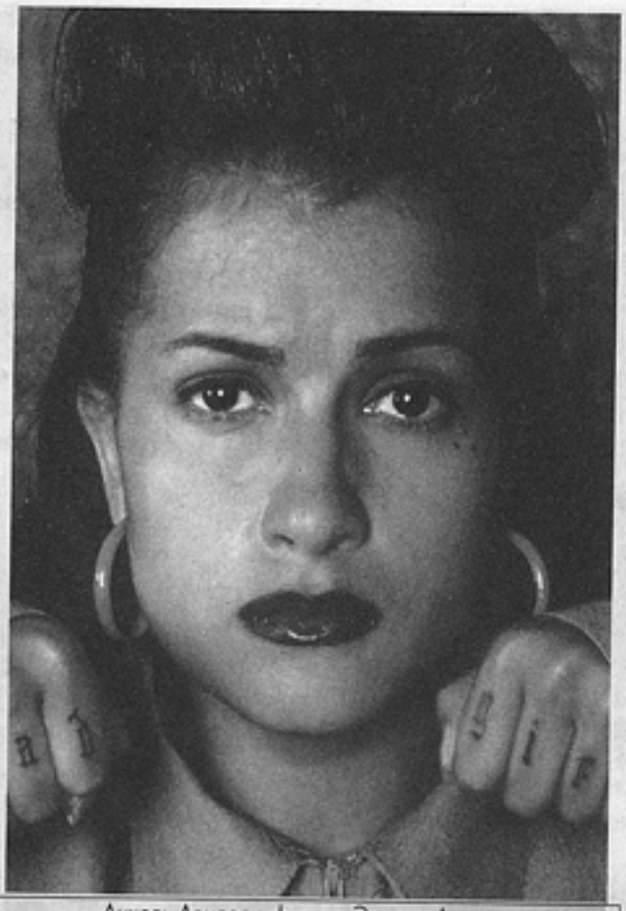
24. Итого — 6 названий, 6 картин, сделанных между 1992 и 1994-м. 6 фильмов, созданных с той или иной (абсолютной или мизерной) долей участия Тарантино. Разумеется, ситуация, при которой режиссер-сценарист-актер неразделимо спаяны в одно тело, отнюдь не нова: Чарлз Чаплин, Орсон Уэллс, Вуди Аллен. В той разнице, которая зияет между ними и нашим героем, и заключена вся уникальность последнего. Чаплин, Уэллс, Аллен творят в себя, созидая свой мир. Тарантино работает вовне, созидая среду, в которой он сам является вирусом.

25. Their ways of directing have different directions. (Их способы режиссирования направлены в противоположные стороны.)

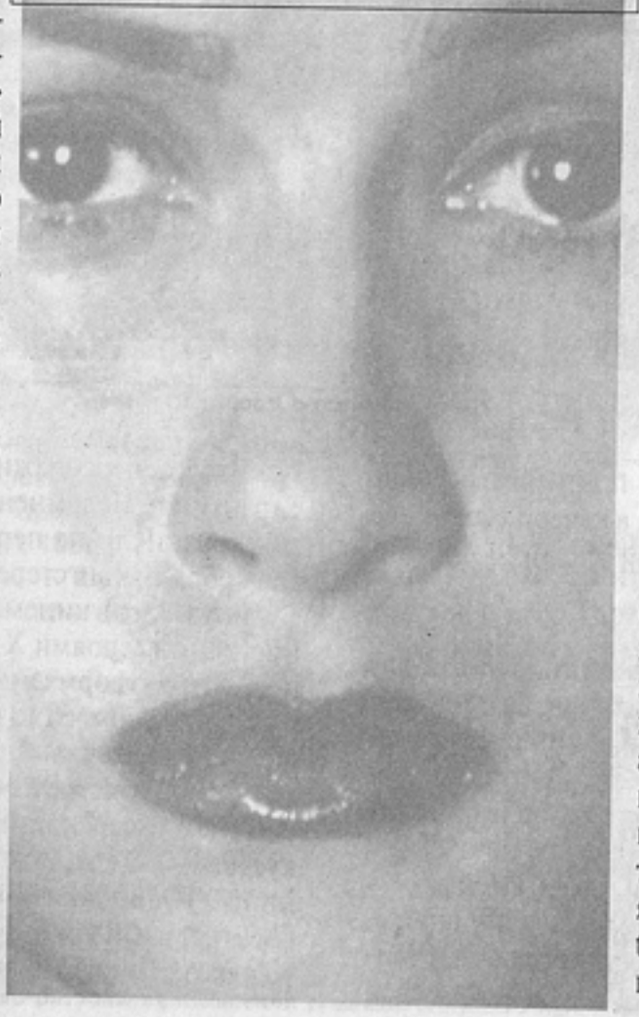
26. О стиле Тарантино уже сказано немало. О его виртуозной технике сценариста, о новациях, привнесенных им в криминальный жанр, о его цинизме, о его кровожадности, о его синефагии, о его эпатажном поведении, о его имморализме (в творчестве).

27. Что за персонажи населяют вселенную Тарантино? Несомненно, персонажи Тарантино возникли на пересечении архетипических образов гангстерского (американского и французского) кинематографа с постмодернистскими героями X-generation, чья аморфность, недооформленность сродни бумаге типа pulp. Оформление нового типа героев, если затрагивать более художественные и драматически выстроенные типажи, нежели в обычной эксерской продукции («Реальность кусается», «Тела, покой и движение», «Шоппинг», «Одиночки»), происходит в широком спектре, в фильмах Блие, Бессона, Бенекса, Каракса, Линча, братьев Коэн, Ван Сэнта,

Бёртона и других. Все эти персонажи составляют страннейшую тусовку отстраненных, не от мира сего, инфантильных, анемичных, наоборот, психопатичных, развязных, закомплексованных, неизлечимо больных, дебильных и т.п. типов, одержимых некоей «одной, но пламенной страстью», как правило, весьма нетрадиционного свойства. Это могут быть суеверные заморочки «Аптечного ковбоя», дельфины «Голубой бездны» или растение в горшке из «Леона» (Ван Сэнт, Бессон). Гангстер Жюль из «Криминального чтива» отличается куда более интеллектуальной фишкой: он мрачно цитирует и «дьяволизует» эсхатологический пассаж из Иезекииля в качестве высшего приговора, перед тем как выпустить пулю в жертву. (Виктимология нового кино тоже очень колоритна. Тарантино каталогизирует эту плачевную науку с наибольшим упоением.) Из всего букета постмодернистского паноптикума Квентин заимствует тип инфантильных и потому по-детски жестоких гангстеров.



Анхель Авилес в фильме Элисон Андерс
Mi Vida Loca



28. В построении сюжетных поворотов Тарантино использует архетипические конструкции, по-новому тасуя ситуации, затемняя причины, заменяя демонстративную плоскость вербальной и т.д. и т.п. Вот почему его сюжетные построения столь знакомы и оригинально неповторимы. Забавно, что в его «нережиссерских» проявлениях (в «Настоящей любви», «Прирожденных убийцах», «Убить Зои») варьируется архетип «Бонни и Клайда», тогда как в собственной дилогии Тарантино предпочитает контекстуальный прототип вроде «Дикой банды».

29. При всех индивидуальных различиях персонажи Тарантино только слегка видоизменяют инвариант, сконструированный в пропитанной киноконъюнктурой черепной коробке Квентина. Компоненты этого нового архетипа — свобода наплевизма (I don't care), неформальный стёб слов и поступков, постмодернистская гиперреальность этих явных, истинных X-generation, которые, будучи погружены в иронично переосмысленную жанровую среду, стопроцентно выплывают новыми культовыми героями. Выпрастывая, как щупальца, идеи, образы, сюжеты, сценарии направо и налево, Тарантино заражает неоголливудскую реальность, перерождает ее в среду Тарантино, выступая именно вирусом. Деятельность нашего героя не является shock to the system, время от времени встряхивающим эту сис-

тему глубиной, новизной, ужасом поставленного вопроса («Миссисипи в огне», «Взвод», JFK). Будучи явлением подчеркнуто имморальным, внеэтичным, но подкупая Голливуд огромным коммерческим потенциалом, плодясь новыми разноплановыми проектами, прогрессируя, продвигаясь в глубь системы, как паразит в теле жертвы, как вирус в программе компьютера, Тарантино перерождает всю неоголливудскую картину. Медленно, невозобновимо, бесповоротно меняя знаки. Как?

30. Актеры, исполнители, лица. Кто воплощает идеи Тарантино, кто дает его героям видимое бытие? Самые блестящие молодые актеры Голливуда, золотая молодежь. Надежда нового американского кино. В орбиту Тарантино за первые два года затянуты Гарри Олдмен, Кристиан Слейтер, Тим Рот, Брэд Питт, Эрик Штольц, Вуди Харрелсон, Роберт Дауни-мл., Сэмюэл Л.Джексон, Крис Пенн, Вэл Килмер, Майкл Мэдсен, Стив Бушеми, Том Сайзмор. Из девушек — Ума Турман, Аманда Пламмер, обе Аркетт, Джульетт Льюис, Мария де Медейрос. Из матерых — бывший фирменный знак кооператива Скорсезе — Шрейдер Харви Кейтел, ныне самая солидная звезда «черной серии» (по две ленты Тарантино и Абеля Феррары). Затем — Кристофер Уокен, в обоих появлениях у Тарантино («Настоящая любовь» и «Криминальное чтиво») отыгрывающий свою роль в «Псах войны». Траволта, конечно, самый совершенный и душевный из сонма «инфантильных гангстеров». Его Винсент Вега по-настоящему трогателен, смерть героя вышибает слезу, зато как по-детски радуешься его воскрешению из глубин фатального ватер-клозета! Ну и Брюс Уиллис, Томми Ли Джонс, Деннис Хоппер в блестящих феерических миниатюрах. Плюс французы Англад и Дельпи. Захватив такой роскошный набор индивидуальностей, используя, высмеивая, переворачивая амплуа, репутации, имиджи, уже существующие связи между своими актерами, закидывая модели новых связей между актерами на будущее, Тарантино плетет вневременную синхроническую контекстуальную сеть. Сеть способна воспринять, использовать кого угодно. Недаром Тарантино говорит о своем наваждении актерами, желании поработать со всеми, вместить в фильм как можно больше разнообразных актеров.

31. Такого рода ассоциативно-контекстуальные связки — самый крепкий, но и самый поверхностный слой среды Тарантино. Изменение угла взгляда, малозаметное смещение покосившегося глаза, субъективизация киноматерии (такими психоделическими ракурсами, пьяной камерой, в развязной манере снимает Стоун «Прирожденных убийц»). Изменение, вызванное Тарантино в сетчатке глаза кинозрителя, заставило перекодировать систему отсчета, по-новому смотреть на те или иные киноявления, сделало более извращенным, хищным взгляд. Вирус Тарантино подействовал как вирус СПИДа, постепенно расползающийся по иммунным системам, поглощающий их, изменяющий взгляд на доселе привычные, знакомые, банальные вещи, взрывая материю жизни в фатальном ускорении смерти. Все это к тому, что, в отличие от эпидемий старого типа, для укрощения которых применялись стратегии отгораживания, закрытия доступа, изолирования, со средой, образуемой СПИДом, приходится сосуществовать, дышать одним воздухом, здороваться за руку. Проникновение и активизация вируса часто является следствием иррационального соблазна. Тем не менее соблазненная элитарная публика вручила нашему нахальному герою «Пальмовую ветвь», академический же истеблишмент аккуратно прономинировал на «Оскар» «Криминальное чтиво».

32. Как же теперь взаимодействует, сопротивляется, борется, отдается, играет в кошки-мышки с Тарантино противостоящая (мнимо) ему система? Скотт и Стоун, например, следуя своим манерам, загружают свои картины умопомрачительными визуальными рядами (чего сто́ит у Стоуна черно-белая семья, уставившаяся в цветной телевизор!). Так они попытались отмежеваться от подчеркнуто литературного, очищенного, визуально не отягощенного стиля Тарантино. Хотя, разумеется, достигнутые результаты неоднозначны.

33. Скотт оказался не в силах противостоять вирусу Тарантино, создав фильм более тарантиновский, чем другие. Он сам оказался pulp,

слабейшей стороной, соблазненным, инфицированным. Размытые стилевые контуры его творческого мира оказались стерты мощной громадой, витальной эссенцией Тарантино.

34. (Плетя вязь самоцитат, скрепляющих вирусную сетку, Тарантино во время своего guest star appearance у Рори Келли несет уморительную чушь о голубом подтексте «Секретного оружия» Тони Скотта, иронично отдавая дань создателю «Настоящей любви», оставшемуся ему верным.)

35. Нет ничего удивительного в том, что Роджер Эйвери оказался самым инфицированным Тарантино. Многолетний контакт сыграл свою роль. Демонстрируя на редкость zero-talent, он создал слабую копию тарантиновского фильма, как если бы под «камерой-стилом» режиссера лежала густо-черная копирка Тарантино, отчего произведение вышло столь блеклым. Трижды тарантиновский актер Эрик Штольц («Криминальное чтиво», «Спи со мной», «Убить Зои») встречает в этом фильме дважды бессоновского Жан-Юга Англада («Подземка», «Никита́»), который воплощает все больше и больше становящийся новым архетипом образ шизофренического психокиллера на игле и на последнем дыхании (герой Англада болен СПИДом, выражая на поверхностном сюжетном уровне глубокую связь «экспансивных стратегий» Тарантино и чумы XX века). В каком-то смысле это инвариант самого Англада — смотри его гениальное достижение в роли перерождающегося в кровяную губку Карла в «Королеве Марго» Патриса Шеро.

Эрик Штольц и Гэри Кемп в фильме Роджера Эйвери «Убить Зои»

36. Стоит задать вопрос: в какой плоскости лежат истинные приводные ремни того фарса, который разыграл Тарантино, истерически требуя удалить свое имя из титров «Прирожденных убийц», после чего спокойно тусовался в Венеции рядом со Стоуном? Думается, наш герой раздосадовался потому, что не смог одолеть, очаровать величайшего режиссера нашего времени, подчинить влиянию своей разрастающейся среды. Амбициозный проект в этом плане можно считать чем-то вроде неудачи для нашего героя.

37. Одно из подкупающих свойств среды Тарантино, сигнализирующих об отчетливости стиля, — отсутствие дурных цитат в контексте тотальной цитатности. О ясности стиля говорят самоцитаты, например фатальная считалочка, переходящая из «Чтива» в «Убийц». Кроме того, стиль Тарантино настолько самоуверен и многозначителен, что некоторые сцены кажутся цитатами, даже не являясь таковыми, становясь, таким образом, «классическими» в самый момент появления.
Заимствование его манеры, перехват поверхностной оболочки еще больше ускорил распространение вируса в упрощенной, доступной, быстроусвояемой форме. Потому естественно, что стаями начали появляться фильмы-зомби, изнутри сожранные вирусом Т (например, хилый римейк «Бешеных псов» Usual Suspects — «Обычные подозреваемые»). Появление же в фильме фирменного тарантиновского «натурщика» в принципе лишает фильм-жертву права на самостоятельное существование в киноконтексте. Так, Джон Траволта и Кристиан Слейтер в «Сломанной стреле» своими хитрыми физиономиями засвидетельствовали фиаско индивидуального стиля Джона Ву.

38. Первый шаг к поглощению застрельщика из Гонконга Тарантино сделал, распространив в прессе известие о проекте Ву по своему сценарию. Опровержение Ву не смогло поправить картину — одного заявления Тарантино оказалось достаточно, чтобы эта виртуальная утка осела в умах. Подобными событиями наполнен второй этап эволюции Тарантино.

ТАРАНТИНО — ПОСТМОДЕРН

Трансформации, вызываемые вирусом Т в теле американского кино сейчас, когда отгремела обойма эпохальных тарантиновских

премьер, куда менее заметны и куда более глубинны. Продолжая список невинноубиенных произведений, начатый последней картиной Джона Ву, в печальный кинонекролог выстраивается цепочка фильмов: «Двенадцать обезьян» Терри Гиллиама с Брюсом Уиллисом и Брэдом Питтом в главных ролях, «Роб Рой», вновь сведший Тима Рота и Эрика Штольца, Things To Do In Denver When You're Dead («Чем заняться в Денвере, когда ты умер») с Кристофером Уокеном и Стивом Бушеми.

39. Стив Бушеми — почетный вирус в стройных рядах тарантиновской армии. Одна из звезд «Бешеных псов», он, абсолютно неузнанным, как и подобает вирусу, проникает в виде Бадди Холли в «Криминальное чтиво», в виде печального трансвестита в картину Александра Рокуэлла Somebody To Love, которая оказалась без остатка съеденной Тарантино, что и вынудило режиссера стать одним из его приближенных. Что естественно, его руками (а также самого босса Квентина) из глубин самоидентичности на тарантиновские высоты был похищен и «Десперадо» Родригеса, приближенного номер два. Очень важно, что Бушеми тусуется в трех последних лентах братьев Коэн, столпов независимого кино Америки — «Бартон Финк», «И.о. Хадсакера» и «Фарго» (Fargo). Как мы увидим далее, свойственные нынче Тарантино патерналистские притязания на весь корпус indie cinema оказались запрограммированы в секретном файле Десятой музы.

40. «Армия Господа» Грегори Уайдена с теми же Уокеном и Штольцем, «Найти и разрушить» продюсера Скорсезе, представившего все того же Уокена (почетный вирус номер два!) в комбинации с Розанной Аркетт и Деннисом Хоппером, и наконец «Вымышленные преступления» Тони Дрейзи и участием звезды «Бешеных псов» Криса Пенна и genius locus Тарантино — Харви Кейтела, которому посвящается следующий фрагмент.

41. Если Тим Рот у Тарантино воплощает стихию игры, изменчивость, тотальную сыгранность, всю гамму переживаний — от адских страданий «Бешеных псов» через тихий ужас «Чтива» до запредельных трагикомических пертурбаций «Четырех комнат», то Харви Кейтел — живое лицо стабильности и состоятельности, равное самому себе в абсолютной человеческой естественности. Именно благодаря Тарантино и Ферраре о Кейтеле заговорили как о лучшем современном актере. «Бешеные псы» в большой степени — совместный шедевр Тарантино и Кейтела, а в исполнении мистера Вулфа в «Чтиве» он достигает, видимо, высшей степени единения актера и персонажа. Потому Кейтел, будто задумавший отметиться у всех indies, воспринимается как амбассадор Тарантино, самый солидный и мощный носитель его вируса. Именно через него Тарантино нынче патронирует Спайка Ли (Кейтел — звезда «Толкачей» — Clockers, Тарантино — звезда следующего фильма Ли «Девушка № 6» — Girl N 6. Экстремисты, вроде Ву и Ли, видимо, больше других открыты вирусу Т) и Хэла Хартли («Флирт» — Flirt), который в предпоследнем фильме «Любитель» будто расчистил площад-

Тим Рот в фильме «Четыре комнаты»

ку для гостеприимной встречи с миром Тарантино. Именно под ручку с Кейтелом (как они подружились — в третьей новелле «Чтива») Тарантино осуществил первый шаг к сплочению вокруг себя pulp faction, к описанию чего мы подошли.

42. Некий оригинал-эталон, будучи многократно искажен в процессе тиражирования и масс-культурного размена, часто искажается и вербально:

Led Zeppelin — Dread Zeppelin — Dead Zeppelin;
Blow Up — Blow Out — Blown Away.

Неудивительно, что Pulp Fiction, породив pulp fashion, вырастает в pulp faction. Потому, когда о проекте «Четыре комнаты» было объявлено публике, стало ясно, что Тарантино задумал акцию по легитимизации своего trend-а, приданию формального статуса тарантинизму как феномену киноискусства и вообще культуры. Остальные участники проекта — несостоявшаяся пассия Квентина Элисон Андерс, внук изобретателя «игольчатого экрана» Александра Алексеева Александр Рокуэлл и мексиканец Роберт Родригес — не вызывали сомнений, самой судьбой выбранные нести подол мантии Квентина Первого.

43. Элисон Андерс, в первых фильмах «Квартира со всеми удобствами» и Ma Vida Loca выказавшая тягу к вычурному феминистскому пастишу, стремительно приближалась к роли Тарантино в юбке, пока этого не заметил сам патрон и не приблизил к себе на возможно близкое расстояние. Но не настолько близкое, чтобы связать себя узами культового союза. Тарантино: «Что это, черт побери (fuck), за свидание, где двое беспрерывно обсуждают количество похеренных в день дублей!»

44. Рокуэлл, в течение 80-х помогавший деду в последних проектах и отснявший пару короткометражек, дебютировал в полном метре постмодернистской мелодрамой «В супе». А два года спустя он снимает Рози Перес, Энтони Куина, Стива Бушеми, Харви Кейтела и Квентина Тарантино (!) в трагикомедии Somebody To Love. В одной из сцен актер-самоучка Зарви, проходя между столиками в снэк-баре, перекидывается словечком с барменом Квентином, после чего ясно, что Рокуэлл прошел point of no return и шансов на спасение у него никаких.

45. Роберт Родригес, в 1993 году снявший супермалобюджетного и суперкультового El Mariachi, подхваченного «Коламбией» на стадии postproduction, был приглашен продюсером Лу Аркоффом для участия в tribute-project памяти своего отца Сэмюэла Аркоффа, руководившего независимой кинокомпанией American International Pictures на рубеже 50—60-х. (Время старта студии Кормена и английской «Хаммер», чью эстетику Родригес воспроизвел на материале сомбреро-вестерна, отснятого порхающей, как пьяная бабочка, камерой.) Для этого проекта Родригес снимает Roadracers, где в главной роли задействует Дэвида Аркетта, брата тарантиновских Патриции, Розанны и Алексиса. В отличие от Рокуэлла, несбалансировавшего между постмодернистской иронией и традиционной драмой, Родригес создает образцы чистого стиля. Представленный в Канне-95 «Десперадо» презентует Антонио Бандераса — «голубого ангела» Педро Альмодовара и Джонатана Демме, Стива Бушеми и Квентина Тарантино. Квентин, рассказывая «скверный анекдот», изображая веерообразное расхлестывание воображаемой урины, поглощает с головой этот бредовый сиквел El Mariachi, делая кворум pulp faction комплектным.

46. Как итог всего этого — показ на кинофестивале в Торонто продукции уникального indie's dream-team «Четыре комнаты». Черты авторской индивидуальности членов Т-бригады растворились в странном вареве интержанрового балагана, pulp faction — школа Тарантино — легитимизировалась, а он сам застолбил себе статус патрона indies. Элисон Андерс представила в своей новелле Валерию Голино (агентша мейнстрима), Лили Тейлор (звезда Олтмена, Кустурицы и Феррары), и Мадонну (поп-идол + звезда Феррары и Спайка Ли), а также Алисию Витт (в гротескной роли лесбиянки), снимавшуюся у Дэвида Линча в проекте, концептуально предваряющем «Четыре комнаты», — «Комната в отеле» (Hotel Room). Как известно, удрученный провалами «Живого эфира» (On The Air) и «Комнаты», Линч замолчал и не показывает

носа по сей день. Задействовав участницу линчевского провала, Тарантино подминает под себя своего прародителя. Ажиотаж триумфатора позволяет ему забыть, что без «Золотой ветви»-90 не было бы «Золотой ветви»-94. В «Четырех комнатах» Тарантино демонстрирует свое всесилие, поглощая авторский стиль, выступая в роли Mr. Destiny, своего персонажа из фильма «Дестини включает радио», на рекламном постере к которому он позирует с радиоприемником в руке, рифмуя этот имидж с собственным телеизображением, держащим «Золотую пальмовую ветвь». Он царит над фильмом так же, как его персонаж — продюсер Честер Раш царит в своем пентхаузе над всем отелем.

47. В Берлине-96 был показан следующий муви Родригеса, апофеоз коллаборации с Тарантино: From Dusk Till Dawn («От зари до зари»), в котором, погружая себя в глубь собственного сценария, Тарантино становится «своим героем» в компании Харви Кейтела и Джульетт Льюис. Таким образом, экспансия Тарантино, дойдя до абсурда, направляется в глубь самой себя, пожирая собственный внутренний мир.

48. Мало того, Тарантино не забывает, что мир не замыкается внутри pulp faction, и вот он уже пишет сценарий сиквела-комедии Барри Зонненфелда (кстати, бывший оператор братьев Коэн) Get Shorty («Охомутай Коротышку») с Траволтой и Дэнни Де Вито (executive producer Pulp Fiction). Естественно, если проект реализуется, первый фильм будет оглушительно переосмыслен в терминологии среды Тарантино и лишен собственной идентичности. В качестве патрона американских независимых Тарантино, судя по всему, готовится развернуть самую широкую деятельность. Надо сказать, что и Хэл Хартли, и братья Коэн, а в особенности Гас Ван Сэнт и Джим Джармуш в силу стилевых особенностей авторского ви́дения очень подвержены гипотетической экспансии Тарантино. В отличие от нашего героя, который, поглощая и абсорбируя составляющие фильма, нейтрализует и натурализует их в свой идиостиль, Гас Ван Сэнт работает по принципу жемчужин в оправе. Поэтому у него сосуществуют Уильям Берроуз и К.Д.Лэнг, Ривер, Рейн и Хоакин Феникс и шекспировский Фальстаф — фасбиндеровский актер Удо Кир и герои indie-фотографа Ларри Кларка, канадский маэстро хоррора Дэвид Кроненберг и басист группы Red Hot Chili Peppers Flea. Заходи, Квентин! Однако даже концептуальные камео Тарантино выступают носителями вируса, как показывают примеры Рокуэлла и Родригеса. В одной телепередаче Тарантино в присущей ему манере оскорбил Ван Сэнта, эксплицировав возможную связь режиссера и его звезды Кину Ривза. Экспансия Тарантино не чуждается и столь примитивных форм своего распространения. Кстати, статус Тарантино в связи с его деятельностью настолько обезличен, что, похоже, всем наплевать на его личную жизнь. Он как бы не человек, он фигура, без остатка оперирующая в своей среде.

49. Квентин-вирус, Квентин Первый и его инфицированная свита продолжают свой полет по антимирам американского и мирового кино.

P.S.

50. Фильм сорокапятилетнего американца китайского происхождения Уэйна Вонга «Дым» (в главной роли Харви Кейтел) оканчивается клипом, в котором герой Харви ворует фотокамеру, чтобы затем четыре тысячи дней подряд запечатлевать перекресток Третьей улицы и Седьмой авеню Бруклина.

51.

Well you play that Tarantella,
All the dogs they start to roar,
And the boys all go to hell,
And they leave them by the door[2].

Tom Waits

---

[2] Ну, сыграй ту тарантеллу,
Все собаки ей подвоют.
А ребята провалятся к чертям собачьим,
Но и там их не пустят дальше дверей.
Том Уэйтс

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

МОСКВА: КВЕНТИН ТАРАНТИНО В РЯДУ КУЛЬТОВЫХ РЕЖИССЕРОВ

В разомкнутом культурном пространстве Москвы трудно выделить какую-либо одну группу, обладающую исключительным правом определять моду: она различается для разных групп и тусовок, образуя причудливо постмодернистские переплетения привязанностей и предпочтений. Тем не менее всегда кажется, что можешь назвать наиболее модные имена, цепляющие самые различные «круги» и группировки. В отличие от легендарных доперестроечных времен, когда «вся Москва» — что бы ни скрывалось за этим расплывчатым термином — читала одну книгу, сегодня «вся Москва» смотрит одного и того же режиссера. Россия спешит интегрироваться во всемирную деревню, отбрасывая свой пресловутый литературоцентризм, на который за время перестройки кто только не норовил повесить всех собак[1]. Механизм культового круговорота — о котором ниже — остается прежним, меняются только имена. Сейчас имя номер один может быть названо достаточно уверенно: Квентин Тарантино.

Многие журналы — а вокруг каждого журнала, особенно малотиражного, существует своя тусовка — так или иначе отметились: «Медведь» напечатал выдержки из сценария «Криминального чтива» («Чей это мотоцикл?» — «Это не мотоцикл, это вертолет»), «Художественный журнал» — комикс «Pulp Fiction-2», «Матадор» — огромный материал про «Прирожденных убийц», а «Птюч» («специальная политика: внутри только модные люди») начал свой видеообзор с Тарантино и Родригеса. И это не говоря уже о специальных журналах: от «Искусства кино» до «ТВ-Парка». Газета «Сегодня» назвала выход на московские киноэкраны всеми уже десять раз отсмотренной по видео «Макулатуры» культурным событием недели. «Куклы» выпустили передачу по «Бешеным псам». Лев Гурский в последнем своем триллере помянул фильм режиссера Квентино «Психованные кобели», где «в финале дохнут даже собаки, не говоря уже о людях».

Одним словом — мода на Тарантино захлестнула Москву. Сегодня она представляется еще более бурной, чем две предыдущие, связанные с именами Питера Гринуэя (1991—1993) и Дэвида Линча (1993—1994). Даты в скобках, разумеется, условны, но нельзя не обратить внимание на то, что российский «бум» Тарантино почти совпадает с общемировым или, по крайней мере, с американским, тогда как «гринвейщина» и «линчовка» отставали, по крайней мере, на несколько лет.

Причина очевидна — Россия (или, во всяком случае, Москва) все больше интегрируется в мировое культурное пространство, выравнивая технические возможности: скажем, до начала 90-х видеомагнитофоны были редкостью и «поставки» в Россию свежих фильмов (за исключением боевиков со Шварценеггером и Ван Даммом) носили во многом кустарный характер. Сегодня, когда пираты крадут новые картины еще до мировой премьеры, временной разрыв между возникновением культовой фигуры на Западе и в России сокращается почти до нуля.

Вторая особенность: мода на Тарантино — гораздо более разнообразная мода, позволяющая увлекаться не только кино как таковым, но и всем вокруг него. Если музыка Майкла Наймена и Анджело Бадаламенти в основном оставалась — даже в пору пика соответствующей моды — достоянием меломанов, то компакт-диски с саундтреками к «Криминальному чтиву» и «Прирожденным убийцам» расхватывают, как горячие пирожки, по цене от 18 до 50 тысяч, а соответствующую музыку можно услышать в самых «модных» местах. Конечно, одна из причин — уже упомянутое техническое переоснащение: пять лет назад компакт-диски элементарно не на чем было слушать. Тем не менее есть и другая причина: музыка к фильмам Гринуэя и Линча в большей части своей авторская музыка, тогда как тарантиновские саундтреки — классический сборник старых и новых «хитов», отвечающий плюралистически эклектичному вкусу времени. Кроме того, они гораздо больше приспособлены для практического «употребления», под них можно танцевать.

И, наконец, эта мода гораздо более демократична. Если Гринуэя и Линча можно было купить только в известном салоне на Маросейке, то Тарантино продается в каждом подземном переходе. При этом продавцы, не производящие впечатления пресыщенных киноma-

---

Заголовок этой статьи, впрочем, неточен. Следовало бы сказать: «Квентин Тарантино в ряду культовых в Москве зарубежных режиссеров», но это слишком длинно и невнятно.

нов, делают стойку на название любого фильма, хотя бы отдаленно связанного с К.Т.

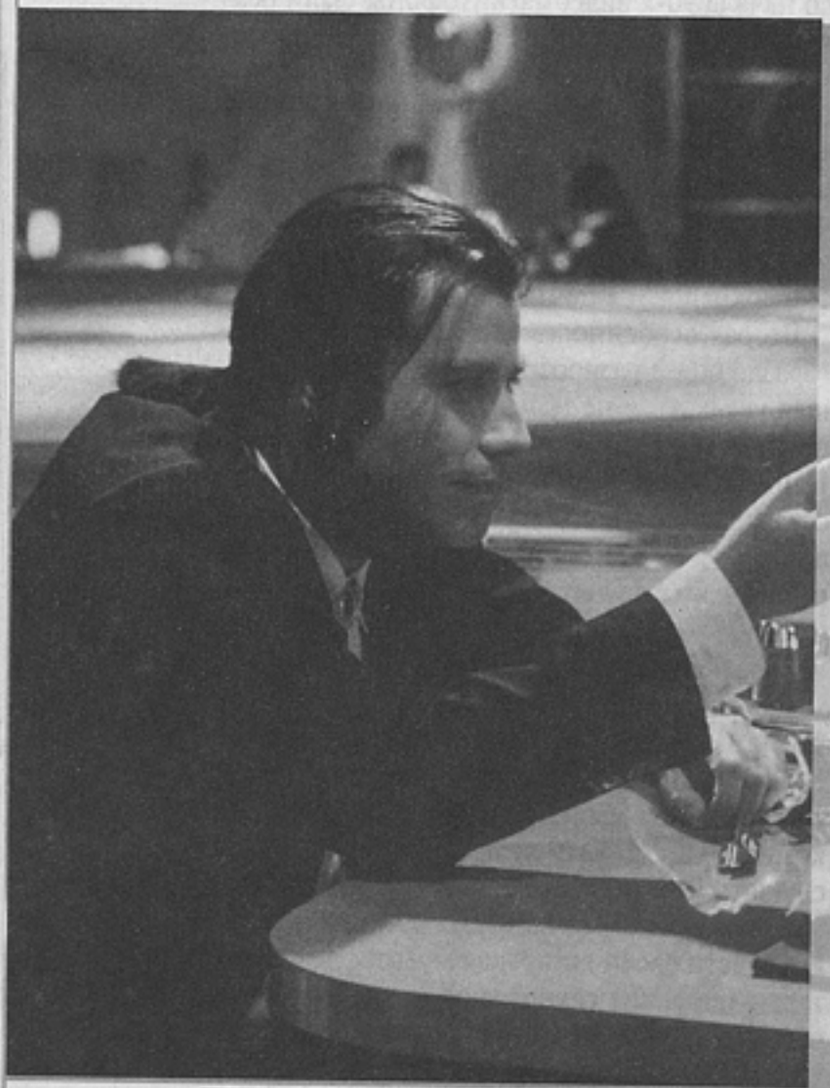
Характерный диалог:

— У вас нет «Дестини включает радио»?

— К сожалению, кончилось. Но вот — хотите «Сорви-голову»[2]: там тоже Тарантино играет.

— Нет, я уже видел.

— А вот «Странное варево» с Мадонной — это на самом деле...



Джон Траволта в фильме «Криминальное чтиво»

— ...«Четыре комнаты», я знаю[3]. Ты мне еще «Макулатуру» предложи.

— Зачем «Макулатуру»? *(С обидой.)* Ее все давно видели. А вот «Убийц» возьмите! *(Показывает на рекламу: Сильвестр Сталлоне в новом фильме «Убийцы».)*

— Зачем? Я Сталлоне не люблю.

— А там еще Антонио Бандерас играет! *(Со скрытым торжеством.)* Он тоже из тусовки Тарантино!

В приведенном диалоге обращают на себя внимание два момента. Во-первых, рядовой зритель, на которого и ориентируется в основном продавец-лоточник, по-прежнему больше интересуется исполнителями, чем режиссерами. «Странное варево» определяется как «фильм с Мадонной», а аура Тарантино прежде всего переносится на его актеров. Его работы как сценариста или продюсера вовсе не вызывают — у лоточника — сопоставимого энтузиазма. Во-вторых, во флибустьерском море пиратского видео Тарантино поднимает паруса не один, а со всей своей командой или — если перейти на сухопутный жаргон — тусовкой: Родригесом, Бандерасом, Тимом Ротом и т.д.[4] Этим он тоже отличается от своих «предшественников»: хотя отдельные фанаты Гринуэя и сходили на «Фортепиано», потому что «для него тоже Наймен музыку написал», но «Елена в ящике», поставленная дочерью Линча, не вызвала даже минимального ажиотажа.

Впрочем, механизм взлета и падения культовых фигур остается прежним и, подозреваю, одинаковым в Нью-Йорке и Москве. В Москве разве что несколько быстрее: и потому, что все сильно боятся отстать от моды, и потому, что за предыдущие годы надо было быстренько пройти все то, на что на Западе было достаточно времени. Кстати, то, что «тарантиновый бум» у нас почти совпадает с американским, свидетельствует о том, что разрыв ликвидирован и можно не торопиться.

Итак, на первом этапе несколько фильмов «пробивают» лед всеобщего незнания, и в один прекрасный день культовый режиссер становится культовым еще и в Москве.

На следующем в орбиту интереса к нему втягивается все больше новых объектов (фильмы, где он сыграл в эпизоде, фильмы, снятые им в начале его карьеры, фильмы, снятые его друзьями... друзьями друзей и т.д.).

На третьем этапе наступает пресыщение, и сужение круга интересов становится таким же делом снобистской чести, как на предыдущем его расширение. Поэтому в конце демонстрации «Твин Пикса» раздались голоса: «Я смотрю эту лабуду, просто чтобы дождаться серии, которую снял сам Линч».

В этот момент очень важно, каким будет новый фильм культового режиссера. Так, «Дитя Маконы» и «Комната в отеле» окончательно вывели Гринуэя и Линча из числа всеобщих тусовочных любимцев. И тогда недавний герой отходит в область стойких привязанностей или воспоминаний. Из последней он имеет шанс вынырнуть на волне ностальгии через пятнадцать—двадцать лет.

Тарантино как раз находится в конце второго этапа. Отсутствие ранних работ, которыми могли кормиться фанаты, он быстренько скомпенсировал, засветившись за последний год как минимум в трех фильмах. К моменту, когда этот номер «Искусства кино» поступит в продажу, по всей видимости, «в широких кругах» уже возобладает такой подход: «Бешеные псы» и «Криминальное чтиво» — это действительно вещь, а остальное и смотреть не стоит. Еще через год «Криминальное чтиво» покажут по телевизору, и бум завершится окончательно.

Говоря о последовательности Гринуэй — Линч — Тарантино, нельзя не отметить определенной тенденции, возможно, совпадающей с мировой. Я намеренно буду поверхностен в ее изложении, не касаясь ни собственно «мастерства» режиссеров, ни их реального «вклада в мировое кино» (да и кто возьмется о нем судить со столь малого расстояния?). Меня интересует общий вектор художественного вкуса: а здесь сама «общность» предполагает определенное упрощение.

Итак, несколько схематизируя, можно сказать, что Гринуэй представляет собой «высокий» постмодернизм, где игра ведется на материале «большого» искусства, прежде всего литературы и живописи XVII века. Сюжетная занимательность явно волнует его меньше, чем красивая «картинка» (классический пример — «Контракт рисовальщика», где рука Энтони Хиггинса, летающая над белым листом, врезается в память больше, чем детективные хитросплетения). Линч — по крайней мере после «Головы-ластика» и «Человека-слона» — старается делать динамичное кино, тем не менее не брезгующее аллюзиями на античную мифологию, классическую английскую поэзию или «Волшебника из страны Оз». Тарантино же почти полностью замкнут на кино, предпочитая работать не со всей «культурой», а — в лучшем случае — с киножанрами . Как следствие этого, фильмы Тарантино гораздо сильнее определены жанрово, чем ленты Линча, не говоря уже о Гринуэе.

Всех трех режиссеров объединяют раздававшиеся в их адрес упреки в «аморализме» и «бездуховности», доносившиеся из стана сторонников «логоцентричного» искусства. С одной стороны, это позволяет достаточно четко очертить границы группы, где все трое

Ума Турман в фильме «Криминальное чтиво»

были культовыми фигурами, выделив такие черты, как приверженность игровому началу, установка на самоценность искусства и стиля/стильности, связь с постмодернизмом как идеологией или образом жизни и т.д. С другой стороны, нельзя не заметить, что в ряду Гринуэй — Линч — Тарантино обоснованность упреков в полном отсутствии интереса к «духовному» явно возрастает. Не случайно, когда Гринуэй говорит о родстве церк-

ви и искусства, Тарантино предпочитает в лучшем случае рассказывать, как он снял тот или иной эпизод, а то и вовсе рассуждать о том, насколько немужественно выглядит парень, когда он, танцуя, поднимает руки выше головы. Особенно разителен этот контраст в России, где с легкой руки Н.Михалкова Тарантино и так уже предстал полным монстром, сочетающим любовь к самоценно-красивому построению кадра с любовью к гамбургерам и черным костюмам, — в отличие от Гринуэя, предпочитавшего насекомых и Вермеера.

Если учесть, что культовыми режиссеры становятся во все более молодом возрасте, складывается апокалиптическая картина победоносного шествия циничной и глумливой «молодой шпаны». Разумеется, этот взгляд несколько схематичен: на самом деле, когда ажиотаж спадает, становится заметным упущенное в пылу споров: интерес Гринуэя к смерти и религии, пристальное внимание Линча к проблеме зла. Возможно, и у Тарантино цитирование книги пророка Иезекииля наполнится глубоким смыслом. Тем не менее факт остается фактом: и поклонники, и противники культовых режиссеров сознательно представляют их как поборников «внедуховного» искусства. Видать, «духовные ценности» влетели в копеечку тем, кто, прослушав в школе курс классической русской литературы, вынужден — вот уже который год! — все время акцентировать проблему выбора между «игрой» и «духовностью». Между тем, для самих объектов дискуссий эта проблема просто нерелевантна: выбора ведь можно просто не делать, прекрасно сочетая высшие ценности и их осмеяние.

Вернемся, однако, к Тарантино. Как уже отмечалось, его популярность намного выше, чем у его предшественников. Есть ли что-нибудь, помимо перечисленных выше внешних (по отношению к К.Т.) причин, что обеспечило такой всплеск? (Кстати, американская популярность еще не критерий: во Франции, например, к нему относятся довольно холодно.) Почему не Гас Ван Сэнт или Абель Феррара?

Мне кажется, корни этой популярности надо искать в далекой эпохе, когда те тридцатилетние, которые во многом задают сейчас моду, были еще детьми.

Как известно, западного кино они не видели. Впрочем, отбросим третье лицо: мы не видели. Зато мы слышали, чем западное кино знаменито: сексом и насилием. Потому каждая кровавая рана, увиденная на кинофестивале, повергала зал в состояние экстатического восторга. Думалось: «Если *это* нам показывают, то что́ отрубают на предварительных просмотрах?» Фантазия рисовала настоящее кино, которое смотрят американцы: кровь фонтаном и голый бюст во весь экран. О сюжете как-то не думалось.

Жизнь, как всегда, обломала самые смелые́ мечты. После того как рухнул информационный занавес, выяснилось, что ничего особенного американцы не смотрят — тем более на исходе 70-х с их СПИДобоязнью и культом семейных ценностей. Что до голого бюста (и других частей тела), то видео довольно быстро удовлетворило любопытство тех, кто по каким-либо причинам не имел возможности удовлетворить его самостоятельно. Насилия больше всего оказалось в фильмах категории «Б», гонконгской и китайской продукции, которую все как заведенные смотрели в конце 80-х. Не случайно Ван Дамм был намного популярнее в Москве, чем в Америке. Отметим, что Брюс Ли был культовой фигурой еще в начале 80-х, до всякой перестройки.

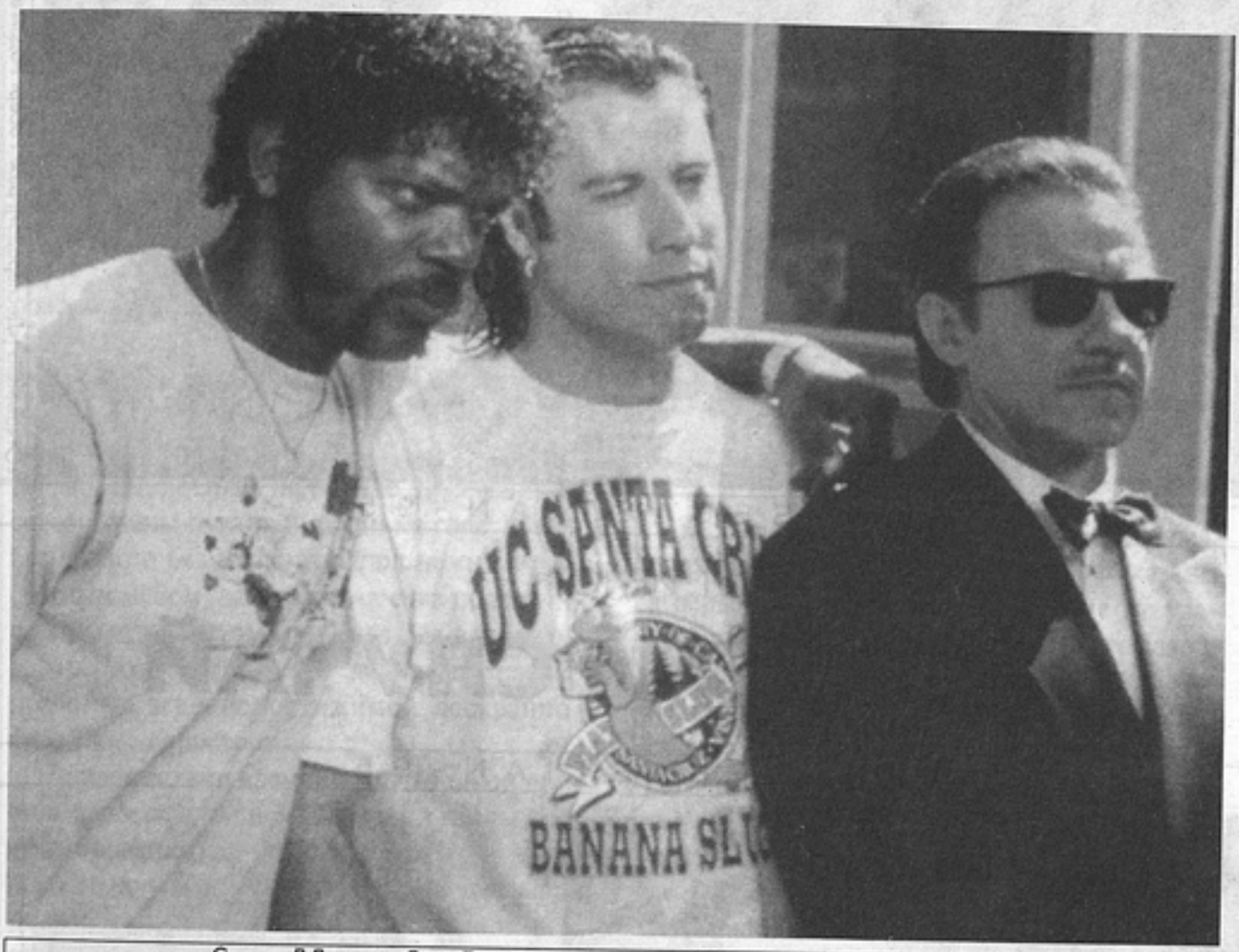
Впрочем, даже во время просмотра подобных фильмов зрителя не покидало ощущение, что его «обманули». На мало-мальски взыскательный вкус кино было однозначно «второсортным». То кино, которое рисовалось в мечтах, было куда как выразительнее.

Но именно на материале категории «Б» (Джон Ву и прочие) во многом и работают Тарантино и его друзья. Можно сказать, что «Бешеные псы» и в особенности «Сорви-голова» — первое для нас по-настоящему американское кино, в том смысле, который мы вкладывали в это слово пятнадцать-двадцать лет назад. Это — осуществление детской мечты в сочетании со взрослой иронией над ней[6]. Не случайно вскрывающиеся в финале «Сорви-головы» родственные связи напоминают не столько Шекспира, сколько «Лимонадного Джо».

Когда я в обычном московском кинотеатре смотрел «Бешеных псов», первые десять минут зал недоумевал. Какое-то шестое чувство подсказало зрителям: то, что они смот-

рят, не заурядный боевик про ограбление магазина. Что-то здесь было не так. И вот на пятнадцатой минуте кого-то осенило: это же комедия! Он засмеялся. Зал ответил ему дружным ржанием. В Европе нервные зрительницы, лишая своих бой-френдов возможности узнать, чем дело кончилось, покидали зал, не выдержав предсмертных криков и натуральной крови. У нас в «Звездном» весь оставшийся фильм — отрезание уха, обливание бензином, тройной выстрел и т.д. — шел под несмолкающий смех.

Я верю: это не был смех глумливых садистов. Зал смеялся от счастья. Их не обманули: американское кино действительно существует.



Сэмюэл Л.Джексон, Джон Траволта, Харви Кейтел в фильме «Криминальное чтиво»

[1] Учитывая специфику статьи, так и хочется сказать: всех помоечных собак.

[2] Он же «Отчаянный», он же «Десперадо».

[3] Напомню происхождение неверного названия: фильм был украден с монтажного стола «Мирамакса» до того, как к нему подмонтировали начальные и заключительные титры, и поэтому назывался по первой новелле: «Странное варево».

[4] Родригес, кстати, удостоился отдельной статьи в «ТВ-Парке» и портрета (или это был портрет его бывшей подружки? — не помню точно) на обложке, то есть был причислен к сонму голливудских знаменитостей, сплетни про которых «интересны всем». Осталось дождаться момента, когда с лотка нам будут предлагать фильм Альмодовара, рекламируя его «как того мужика, у которого Бандерас начал сниматься».

[5] Кино платит Тарантино взаимностью. Не успело «Криминальное чтиво» получить все свои призы, как в «Крепком орешке-3» его уже удостоили тонкой аллюзии: С.Л.Джексон говорит Брюсу Уиллису, что хотел бы «курить сигарету и смотреть «Капитана Кенгуру». Это цитата из песни «Let's Stay Together», звучащей в «Чтиве», где играли оба актера.

[6] Мне думается, именно в излишней «серьезности» причина сравнительного неуспеха «Леона» Люка Бессона на московских экранах. В конце действительно жалко Матильду, которая остается одна-одинешенька. А это не по правилам! Всех убивают в советских фильмах про войну, а в американском кино герои всех побеждают!

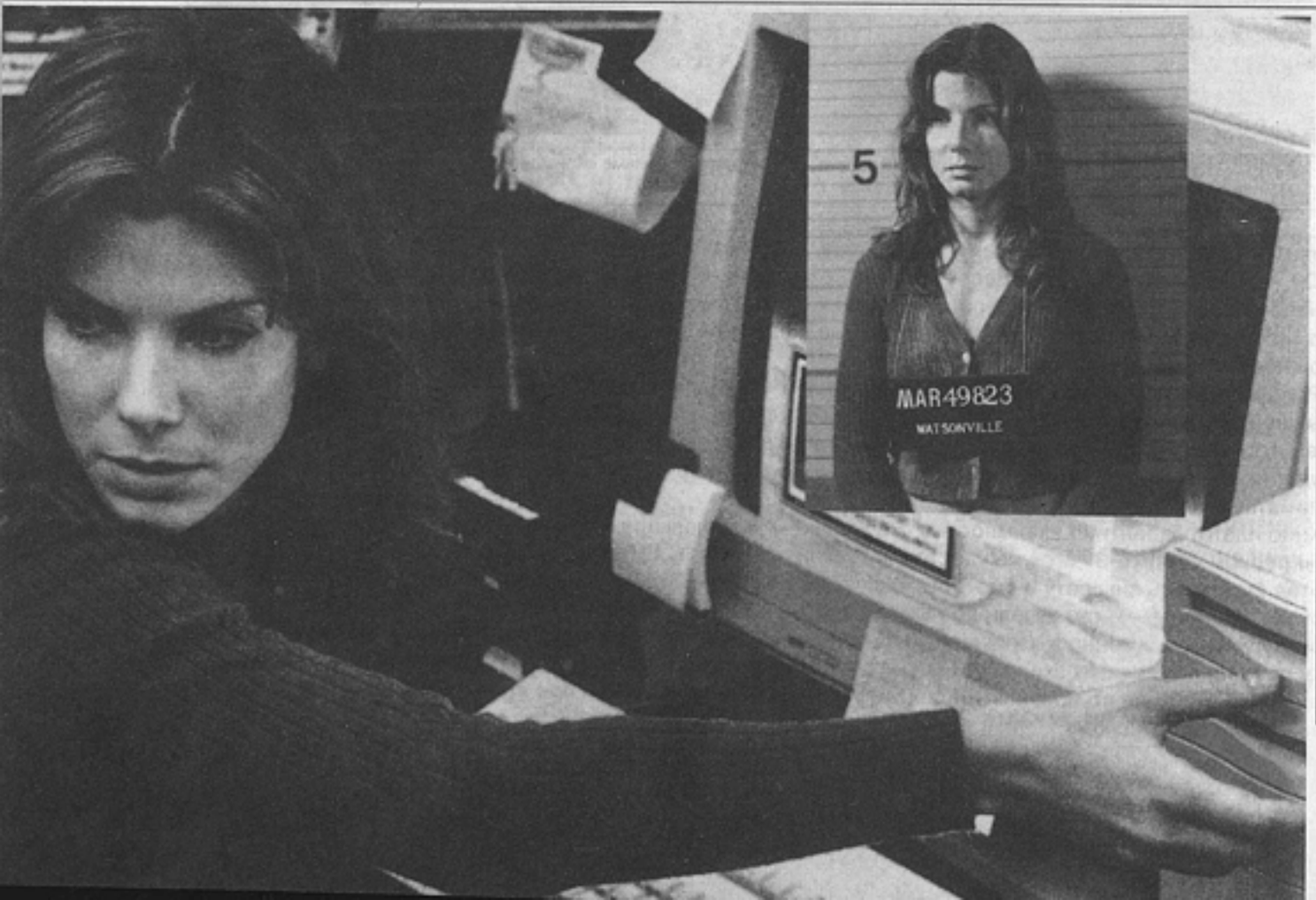
«Отчаянный» («Дезперадо»), реж. Роберт Родригес

SAN-SEBASTIAN-95

Т. ИЕНСЕН

НА ВСЯКИЙ СЛУЧАЙ

SAN-SEBASTIAN-95



«Сеть», реж. Ирвин Уинклер

САН-СЕБАСТЬЯН-95 И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ОКРЕСТНОСТИ

САН-СЕБАСТЬЯН-95 САН-СЕБАСТЬЯН-95 САН-СЕБАСТЬЯН-95

Идеальный полукруг белого песчаного пляжа. Скалистый остров на выходе из устья бухты. Вторая бухта не такая глубокая и совсем уж беззащитная перед океанскими — на десятки метров — приливами. Даже в штиль здесь волны у берега идут стеной, раскатываясь вверх по реке вплоть до второго моста. На вершине горы, разделяющей эти бухты, — старинная крепость и огромная фигура Христа, осеняющего весь Сан-Себастьян. Ночью она подсвечивается, а три ряда фонарей вдоль набережной тысячекратно отражаются и в волнах залива, и в мокром, вылизанном, просто зеркальном песке. Город становится, как рождественский подарок, словно подвешенный над темной бездонной пропастью. А днем еще более зрима его открытая близость океану, который совсем рядом. Вот он неустанно бьет и бьет в высокий неотступный берег; вот он, лоснясь на солнце, просвечивает сквозь кроны пихтовой рощи на горе; вот он безмятежно безмолвствует под нежным рассветным небом, завораживая едва прочерчиваемым горизонтом; вот он пред занавесом парчового и пламенного заката угрожающе предстает всей непостижимой бескрайностью своего простора.

По прошествии времени то, что такой простор непосредственно включен в реальность существования (или вернее сосуществования) нормального богатого европейского города, в московском городском ландшафте вспоминается как невозможное чудо. Там же, напротив, ирреальной кажется московская жизнь с ее открытостью простору катастрофы.

Правда, в первый вечер в Сан-Себастьяне рядом с кинотеатром полиция разгоняла каких-то демонстрантов. Пришлось обходить по параллельной улочке. Здесь, как и всегда, были открыты кафе, рестораны, люди прогуливались, заходили в магазины. И все это в нескольких метрах от неизвестно чьих и куда выстрелов, топота ног, криков. Когда начался фильм, все, на удивление, легко и прочно забылось, так что вспомнилось только в самолете домой.

В Москве подобное событие никак не осталось бы незамеченным, потому что естественным образом вписалось бы в общее ожидание катастрофы, в постоянную готовность к перемене жизни. Но в Сан-Себастьяне яхты все так же лениво покачивались у причалов, респектабельные пожилые испанцы парами прогуливались вдоль пирса, любители серфинга летали по гребням волн, а в католических соборах шли мессы, играл орган, зажигались свечи.

И только кино — ему в дни фестиваля город покорно открывался — было способно прорвать поистине крепостную оборону из шума волн, блеска солнца, порывов ветра, которой Сан-Себастьян надежно защищен.

К сожалению, многие картины конкурса, получившие главные призы[1], были показаны в первой половине фестиваля. Мне же удалось попасть только на вторую. Но это дало и определенную свободу, позволило увидеть некоторые событийные фильмы Сан-Себастьянского фестиваля, исходя из более широкого кинематографического контекста.

И в первую очередь — картину молодого мексикано-американского режиссера Роберта Родригеса «Отчаянный» («Десперадо», Desperado). Может, потому, что она сразу же заставляет вспомнить знаменитый культовый фильм «Криминальное чтиво» («Бульварное чтиво», Pulp Fiction) его старшего друга Квентина Тарантино, сыгравшего у Родригеса эпизодическую роль. У героев этих картин одна и та же взаимозаменяемая группа крови.

В Desperado, как и в Pulp Fiction, одновременно все и пародийно, и всерьез. Смотреть такие фильмы, как кататься на американских горках: вверх — вниз, вверх — вниз. То умираешь от смеха, то от ужаса. А потом не замечаешь, как перестаешь отличать одно от дру-

[1] Золотая раковина» присуждена фильму Морта Рансена «Музей Маргарет» (Margaret's Museum).
Приз за лучшую режиссуру — Майку Фиггису за фильм «Покидая Лас-Вегас» (Leaving Las Vegas).
Приз за лучшую мужскую роль — Николасу Кейджу в фильме «Покидая Лас-Вегас».
Приз за лучшую женскую роль — Виктории Абриль в фильме «Никто не будет говорить про нас, когда мы умрем» (Nadie Hablara de Nosotras Cuando Hayamos Muerto).

го. Все сливается в какое-то клиническое упоение, параноидальный экстаз. Конечно, Родригес еще не достиг такого виртуозного мастерства в этом высшем пилотаже кинематографической игры, как Тарантино или тот же Дэвид Линч в «Твин Пиксе», но и сам жанр мексиканского вестерна Desperado, осложненного открытым мифологическим пафосом, в сравнении с жанром «бульварного чтива» Pulp Fiction во многом утяжеляет схожую задачу — создание полнокровной самодостаточной экранной реальности, в которой убийство и насилие — такая же норма, ни у кого не вызывающая удивления, как необходимость утром позавтракать, вечером поужинать, почистить зубы, заправить машину бензином.

У Винсента, героя Джона Траволты в Pulp Fiction (сразу же после того, как он по заказу босса вместе с напарником расстрелял трех безоружных парней, а затем случайным выстрелом в лицо снес голову своему же мальчишке-наводчику, к которому обернулся в машине, не выпуская из рук пистолет), вызывает праведный гнев некто неизвестный, процарапавший ключом его машину. «Это же против правил», — возмущается он. А убивать и не испытывать при этом никаких чувств: ни раскаяния, ни даже сладострастия — это по правилам, которые в фильмах Тарантино и Родригеса кажутся уже всеми признанными и неоспоримыми. «Что за садистский интерес?» — удивляется забивший до смерти своего противника на ринге боксер Буч (Брюс Уиллис) из Pulp Fiction плотоядному вопросу женщины — шофера такси, лихо увозящей его с места действия. Что испытывает человек, только что совершивший убийство? Да ничего не испытывает. Обсуждает со своей любовницей сексуальную привлекательность «животика» в сравнении с избыточностью «пузика».

И только горячий спор, который ведут Винсент и его напарник негр Джимми, можно ли считать массаж ступни жене босса актом, достойным наказания смертью, свидетельствует о том, что убийство все еще расценивается ими как высшая мера.

Но даже собственная смерть у героев Pulp Fiction какая-то машинальная, необязательная: испугавшись щелчка сработавшего тостера, Буч выпускает в Винсента обойму из его же автомата, когда тот выходит из туалета, где, зачитавшись, как обычно, бульварным журналом, не услышал прихода того, кого сам подстерегал.

Герой Антонио Бандераса из Desperado тоже по опыту знает, что «легче нажать на курок, чем с человеком разговаривать». Однако, в отличие от сменяющих друг друга персонажей Pulp Fiction, он — человек-легенда, настоящий мифологический герой. Его друг (Стив Бушеми) говорит, что это самый огромный мексиканец, которого он когда-либо видел, и что он здоровее сотни буйволов. Видимо, поэтому пластика актера — это пластика большого, неустрашимого, готового и к защите, и к нападению зверя, самца. Невозможно представить, что в фильме Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва» тот же актер сыграл героя среднего роста, в очках, пугливо озирающегося и застенчивого. Авторы Desperado всеми возможными средствами укрупняют лицо, фигуру Антонио Бандераса, снимают с нижней точки, даже кажется, что удлиняют ноги, и без того явно нарушающие обычные пропорции тела. Намеренны и снятые почти неуловимым рапидом проходы Антонио Бандераса вдоль высокой стены, на которой за ним широкой длинной полосой тянутся его кровавые следы, и вдоль пустынной дороги на выжженном осенним солнцем плато, ведущей в Санта-Сицилию.

В первом фильме Родригеса «Эль Марьячи» (El Mariachi) по приказу «крестного отца» наркобизнеса Бучо убивают возлюбленную знаменитого певца-гитариста (его историю знает каждый в Северной Мексике), а ему простреливают руку, чтобы он не смог больше играть. С тех пор месть становится единственной целью Эль Марьячи. Desperado — это история возмездия. Друг Эль Марьячи называет бойню, которую тот устроил для людей Бучо, «ночью возмездия». «Эти мертвые скунсы падали, как финики осенью».

Не знаю, как падают финики, но бандиты разлетаются в фильме в разные стороны, словно в балете, испуская дух прямо в полете, высоко над землей, простреленные веерным огнем из пистолетов, винчестеров, автоматов, базук, которые кажутся продолжением руки главного героя. А он среди этого моря

крови, огня, осколков разбитого стекла бесстрашен и неуязвим, как и подобает подлинному герою. Вокруг него будто взвихряется энергетическое пространство, разящее и неумолимое, отклоняющее траекторию встречной пули. Я думаю, похожие ужас и восторг вызывает у читателей ирландских саг и мифологический Кухулин, который метал в противника свое знаменитое рогатое копье пальцем левой ноги из-под воды. И так же Эль Марьячи оставляет после себя горы трупов. На дальнем плане, наваленные друг на друга, они напоминают что-то забытое, средневековое, хотя убирают за ними точь-в-точь, как в «Макдоналдсе», — двое еще только тащат труп, а третий уже наготове с тряпкой, шваброй и ведром.

В Pulp Fiction тоже больше всего поражала та регламентированная методичность, с которой профессионалы своего дела в считанные минуты и среди бела дня помогают избавиться от обезглавленного трупа и загаженной кровью и мозгами машины, отмыть изгвазданных убийц. Когда господин Вулф (Харви Кейтел) — «специалист по решению проблем» — получает от босса по телефону задание ликвидировать следы преступления, он аккуратно записывает в книжечке имена его участников, а чуть ниже: «Один труп». С таким же тщанием домохозяйки записывают кулинарные рецепты, а врачи — медицинские.

Правда, еще не все в этом киллер-пространстве доведено до отточенного совершенства. Когда Винсент пытается спасти передозировавшуюся наркотиками жену босса, он втыкает ей в сердце шприц с новокаином, руководствуясь наркологическим справочником. Но что касается собственно убийств, то герои того и другого фильма в этой науке суперспециалисты. «Хорошая работа», — оценивает герой Тарантино из Desperado выстрел бармена, который для наглядного примера засадил пулю между глаз его напарнику. А «работу» «сумашедших друзей» Эль Марьячи, собравшихся по его зову на последнюю разборку, просто невозможно переоценить. Если из рукавов Антонио Бандераса вылетают огнедышащие пистолеты, как у знаменитого компьютерного героя «Маски», то его друзья стреляют гранатами, ракетами, фугасами, даже не раскрывая футляров из-под гитар.

Мифологические герои всегда несли с собой смерть, огонь, выжженную землю. Их мораль сомнительна, в отличие от идеализированных эпических героев, которые призваны выполнять благородные задачи — либо защиты, либо установления порядка, закона, справедливости. Герой Бандераса вносит в жизнь города, во всем регламентируемую распоряжениями Бучо, хаос и дисгармонию. Решив позвать на помощь своих друзей, Эль Марьячи говорит своей новой возлюбленной, жгучей красавице Каролине: «Мы разрушим весь город, но я найду Бучо». Он мстит, а не защищает, поэтому испытания не приводят героя к подвигу. Но когда Бучо наводит пистолет на Каролину, Эль Марьячи убивает его, хотя накануне узнал в нем своего родного брата и уже, имея прежде возможность его пристрелить, отвел оружие. На сей раз защита оказывается важнее кровных связей, на которых так настаивает любая мифология. Однако способно ли это убийство-возмездие уберечь героя от неизбежного «поражения», которое констатирует Бучо: «Ты всегда был маленьким талантом, гитаристом, а теперь ты такой же кусок дерьма, как и я»? Бучо, несмотря на все свое самодурство и жестокость, обеспеченные неограниченной властью, «всегда знал, что добро и что зло». Но он изначально выбрал зло, а его брат, казалось бы, напротив, «не хочет убивать невинных людей», проливать «лишнюю кровь», молится Господу, сокрушаясь, что стал таким, пытается исповедаться в церкви, спасает маленького мальчика, тоже гитариста, и... убивает, убивает, убивает. И все для того, чтобы убить своего брата.

На сей раз Авель убивает Каина. И убивает дважды. «Ты уже убил меня. Я умер вместе с твоими руками», — вершит свой приговор Бучо. Преступление против брата он расценивает как свою смерть, так что, оказывается, возмездие было избыточным, ненужным. Ненужными были и все эти смерти, «мертвые скунсы». Герой проиграл изначально, он словно жертва какого-то заклятия, от которого ничто не спасает.

В киллер-пространстве Pulp Fiction, где тиражированное убийство превратилось в работу, в обычное будничное занятие, тоже

САН-СЕБАСТЬЯН-95
САН-СЕБАСТЬЯН-95
САН-СЕБАСТЬЯН-95
САН-СЕБАСТЬЯН-95

осталось место если не для заклятия, то для заклинания. Всегда, перед тем как убить, Джимми зачитывал своей жертве перевранную им цитату из пророка Иезекииля о грешнике, праведнике и пастыре, убежденный в том, что он, как Господь, совершает «великое мщение наказаниями яростными». Но в финале Джимми вдруг решает бросить свое ремесло, «стать странником и жить чистой, духовной жизнью». Причина этому — «чудо», как он считает, явленное самим Господом Богом. Пять пуль из немыслимо крупнокалиберного револьвера, предназначенные для него с Винсентом, ушли в «молоко», обрисовав их силуэты на стене гостиничного номера. То, что Господь совершил такое «чудо», побуждает Джимми, пока Винсент в очередной раз сидит в туалете с бульварным журналом, отдать новоявленным, жалобно дрожащим Бонни и Клайду, пытающимся ограбить кафе, свой увесистый кошелек с тиснением «злобный мудак». Тем самым он покупает для себя возможность не убивать их, произнося напоследок следующую тираду: «Ты думаешь, правда в том, что ты злодей, а я праведник, а мой друг — железный пастырь и в мире вокруг нас — только тирания и жестокость. Но правда в том, что ты слабый, а я злодей и тиран, но я пытаюсь изо всех сил быть пастырем. Иди».

В Desperado перерождение героя еще прямолинейнее. Когда в финале Эль Марьячи уезжает вместе с Каролиной из Санта-Сицилии, то оставляет легендарный футляр с оружием на дороге, но тут же возвращается и забирает его с собой — «на всякий случай, ведь до следующего города далеко ехать». Классический голливудский финал — нашедшие друг друга он и она уезжают в светлое безмятежное будущее — на сей раз не удался.

Если в Desperado приемом контрастного усугубления пародируются сюжетные ходы, расстановка сил, логика монтажных переходов традиционных голливудских боевиков, то в Pulp Fiction пародируется тотально все — даже сама самопародия, даже сам постмодернизм. Дискредитируя первоисточник в бесчетной анфиладе его имитаций, авторы этих фильмов назидают лишь то, что «легче разрушить, чем создать». Прямое слово заглушает либо пальба (как в Desperado), либо бесконечная болтовня (как в Pulp Fiction). Винсент и Джимми ведут всепоглощающие мировоззренческие споры то о разнице гамбургеров в Америке и в Европе, то о массаже пятки, то о разумности доводов не есть свинину, то о том, кем отныне будет считаться Джимми — бомжом или странником. Неумолкаемые разговоры, за которыми не стоит ничего иного, кроме того, что проговаривается вслух. Все растянуто по плоскости. Никакого скрытого подтекста. Ведь пародии на миф, на бульварное чтиво (а Pulp Fiction — именно пародия на бульварное чтиво), его не предполагают. Звука «лопнувшей струны» здесь не услышать, так как лопнула даже сама гитара, в которой, оказывается, очень удобно прятать наркотики, а в футляре — оружие.

Подтекста нет, а декларативное слово есть. Например, отповедь Бучо о «поражении» брата. А в Pulp Fiction есть даже место «прозрению». Джимми уверяет Винсента, что «почувствовал прикосновение» самого Бога, который отвел от них пули. И после этого Тарантино, как и Родригес, выпускает своего героя из мира, им же самим, казалось бы, прочно замкнутого. Но одно то, что из него есть возможность выхода, способно кого-то хоть как-то обнадежить. Видимо, срабатывают известные законы бульварного чтива. Однако авторы фильмов тут же снова набрасывают петлю. Родригес «на всякий случай» возвращает своего героя за оставленным на дороге футляром гитары. Тарантино же делает более сложный ход — он мешает хронологию событий так, что финальный эпизод фильма, где Джимми отдает деньги и произносит свою главную тираду, по времени должен был бы быть лишь в середине действия. И в этом прочитывается не только демонстрация авторской свободы, лихости, бесстрашия, необязательности, вкуса к игре, к провокации (этот ряд можно длить и длить), но и жесткий расчет: ведь благодаря такой монтажной перегруппировке действия только потом с трудом восстанавливаешь тот факт, что Джимми-то действительно ушел, а вслед затем понимаешь, что Буч смог убить Винсента именно потому, что тот охотился на него уже один. И что реальный конец фильма — по сюжету, а не по монтажу — это когда Буч навсегда уезжает из этого города (то ли в

САН-СЕБАСТЬЯН-95 САН-СЕБАСТЬЯН-95 САН-СЕБАСТЬЯН-95 САН-СЕБАСТЬЯН-95

Южную Америку, то ли на Тенерифе) вместе со своей клинически простодушной и такой беззащитно-сладостной возлюбленной, для которой «сексуальный животик» и черничный пирог — предел мечтаний и которая утром и вечером, несмотря на нависшую над Бучем, а значит, и над ней, ежеминутную угрозу, с каким-то детским тщанием и обстоятельностью все чистит и чистит свои белоснежные американские зубы.

В фильме Родригеса почти не осталось таких зон умиротворения и передышки. Даже первая ночь Эль Марьячи и Каролины, абсолютно ритуализированная с множеством свечей и песней под гитару, кончается стрельбой, погоней, полетом с крыши на крышу и абсолютно знаковым кадром: он и она, высокие, неустрашимые, отчаянные, идущие прямо на нас, а за ними стена огня.

Авторы Desperado только используют привычные жанровые модели, отдельные сюжетные ходы фильмов action. Потоки крови здесь хлещут так же немилосердно, но она не бутафорская, не клюквенная — в мифе ведь всегда есть своего рода правдоподобие (легендарного героя Антонио Бандераса с героями Шварценеггера объединяет лишь виртуозное владение оружием). Вместе с тем откровенного патологического натурализма тоже нет. Скорее это орнаментальный прием.

В Desperado так много крови, что перестаешь ей ужасаться, просто приучаешься жить в таком красном мире, как привыкают люди к красному лесу после аварии на атомной станции. В Pulp Fiction, в отличие от предыдущих «Бешеных псов» Тарантино, крови намеренно мало, зато с избытком о ней говорится, так же, как и о мозгах, и об остатках черепа. А чисто визуально этот мир не отличается от привычного в какой-нибудь дешевой комедии. В нем даже есть место для свадебных простыней, подаренных неведомыми тетей Джимми и дядей Конрадом. Но в нем есть еще и зияние, зияние как отсутствие, потеря онтологического смысла смерти, а вместе с этим и страха смерти. Однако и здесь соблюдаются свои приличия, поддерживается порядок, считается, что «низко» уродовать ключом машину, «невежливо» не выпить с женой босса рюмочку на прощание, и, напротив, по словам мистера Вулфа, «уважение к старшим — свидетельство моральных устоев». Конечно же, в контексте фильма «моральные устои» воспринимаются нами как откровенная пародия. Но сами герои всерьез настаивают на их соблюдении, как на хоть каком-либо упорядочивании этого зияющего красного мира.

И в Pulp Fiction, и в Desperado создание такого пространства тотального, узаконенного и уже во многом регламентированного насилия — это как сотворение нового самодостаточного мира, но так же, как и в случае с виртуальной реальностью, активно воздействующего на нас.

Ведь виртуальная реальность в наши дни тоже оказывается чревата подлинной угрозой для жизни человека. Героиня фильма «Сеть» (The Net) режиссера Ирвина Уинклера Анджела Беннет (ее играет новая звезда американского кино Сандра Баллок) — настоящий компьютерный маньяк. Ее высокооплачиваемая работа на дому заключается в том, что она исправляет ошибки в электронных играх и уничтожает вирусы в компьютерных программах. Единственный контакт с внешним миром, помимо чисто бытового, сведенного к минимуму, героиня осуществляет через систему международной связи «Интернет». Компьютер, доставляющий ей все (пока кроме тактильных и обонятельных) радости жизни, — ее идеальное «убежище». Самодостаточность виртуального мира кажется надежной защитой от реального. Однако стоит Анжеле Беннет случайно проникнуть в многократно закрытую информационную базу «привратник», скрывающую махинации нового министра обороны, как реальность не просто наваливается на нее всей своей мощью — с бесконечной травлей, погоней, стрельбой, но и не оставляет героине даже права на собственное имя. В базовом компьютере «Интернета» подставное лицо получает имя Анджелы Беннет, все внешние данные которой переводятся на некую Рут Маркс, проститутку, наркоманку, имеющую не одну судимость. «Согласно компьютеру, вы — Рут Маркс», — убеждают Анджелу Беннет все окружающие. «Все в мире зиждется на компьютере. Он весь внутри компьютера. Права, медицинские карты, кредитные карточки. Там все... Вся моя

САН-СЕБАСТЬЯН-95
САН-СЕБАСТЬЯН-95
САН-СЕБАСТЬЯН-95
САН-СЕБАСТЬЯН-95

жизнь записана на компьютере. Известно, что я ем, курю, где нахожусь», — жалуется героиня своему старому другу, которого убивают за связь с ней тоже при помощи компьютера (в медицинскую карту вводятся данные, что он болен диабетом, и не ведающая ни о чем медсестра колет ему инсулин). Прежний министр обороны, известный опасной нелюбовью как к гомосексуалистам, так и к системе «привратник», убирается еще проще: в его компьютерные данные вводится диагноз СПИДа, и он сам кончает жизнь самоубийством.

Еще несколько лет назад фильм «Сеть» проходил бы по разряду фантастического боевика, типа какого-нибудь «Джонни Мнемоника» сегодня он воспринимается как обычный боевик, ведь возможность уничтожения личности человека с помощью электронных средств информации становится делом ближайшего будущего, сетью, которая способна опутать весь мир.

Типичная для большого американского кино схема — одиночка, воюющая против всего мира, — осложненная взаимозаменяемостью виртуального и реального, делает героиню абсолютно неуязвимой. Ее изворотливость, способность улизнуть в любую лазейку, использовать самый неуловимый шанс — следствие ее виртуозного владения компьютерной «мышкой». Виртуальная реальность и просто реальность незаметно для глаза переходят одна в другую.

После смерти (отнюдь не виртуальной) главного преследователя Анжелы Беннет ей удается заразить всю систему «привратник» вирусом и тем самым уничтожить в компьютере новые данные. Войдя в закрытую систему, героиня могла бы обладать огромной информационной властью, но она предпочитает просто вернуть свое имя. А пока имя не утратило смысл и силу — значит, в этой глобальной компьютерной «сети» есть существенные прорехи.

В последних кадрах мы видим, как Анджела Беннет и ее мать, которую та забрала из психиатрической клиники, высаживают цветы в саду перед домом. Классический американский боевик, расставляющий все точки над «i». Героиня не стала ни жертвой, ни информационным вампиром. Она отстояла свое имя и заслужила простую человеческую жизнь — словно назидают в финале авторы фильма.

А вот плохой лейтенант (Харви Кейтел) из фильма Абеля Феррары «Плохой лейтенант» — еще не вампир, но уже и не жертва. Наркоманка, вкалывающая ему шприц в вену, говорит: «Вампирам хорошо, они могут пожирать других, а мы должны пожирать самих себя». Полицейский-наркоман, пожравший самого себя до дна, разрушенный, невменяемый, уже готов к преступлению: пытается присвоить найденные наркотики, заставляет двух девиц в машине, которых имеет право оштрафовать за отсутствие водительских прав, устроить перед ним стриптиз, дабы тут же у них на глазах и с остервенением кончить. Но когда лейтенант узнает, что молодая монахиня, чудовищно изнасилованная в церкви двумя бездомными мальчишками, прощает их (зная имена своих насильников, ничего не говорит полиции), то он праведно негодует: «Вы простили этих типов! А вы подумали, что они могут сделать с другими женщинами, с другими монахинями? Вы имеете право оставить их на свободе?» Но на такую гуманистическую отповедь монахиня не отвечает миссионерской проповедью о всепрощении, она молчит. Она вообще в основном молчит. Единственные слова, которые она говорит герою, оставляя его одного в церкви, это: «Поговорите с Иисусом, помолитесь. Вы же верите в то, что Иисус Христос умер, чтобы искупить грехи ваши». Но разве знает герой Харви Кейтела — верит ли он в это? И что он вообще знает, что он помнит? С каждым эпизодом фильма становясь все более невменяемым (то ли от наркотиков, то ли от бешеного повышения ставок), он в пустой церкви вдруг понимает, что это конец. Он кричит, кидает распятие, исступленно и матерно ругается, обращаясь к скульптуре Христа, которая, начиная обретать плоть и кровь, чуть заметно движется навстречу герою. А тот падает на колени и ползет к нему, ничего не видя. Он только воет и воет. Хриплым, истошным, нечеловеческим, словно раненым голосом, как будто вся мука, заключенная внутри, прорвалась наружу и ничего другого в человеке не осталось.

«Скажи что-нибудь! Что Ты там стоишь просто так? (*Воет.*) Что мне теперь делать?

Ну скажи что-нибудь! (*Ругается.*) Ты хочешь, чтобы я все делал? Где Ты раньше был? Где Ты был? Где Ты был? (*Воет.*) Я прошу прощения. Прости меня. Прости меня. Я много сделал плохого. Прости меня. (*Воет.*) Я пытался сделать что-нибудь, поступить правильно. Но я так слаб, так слаб. Почему Ты не помог мне. Помоги. Прости меня, прости меня, пожалуйста. Прости меня, Отец. (*Целует открытые язвы на ногах Христа.*)»

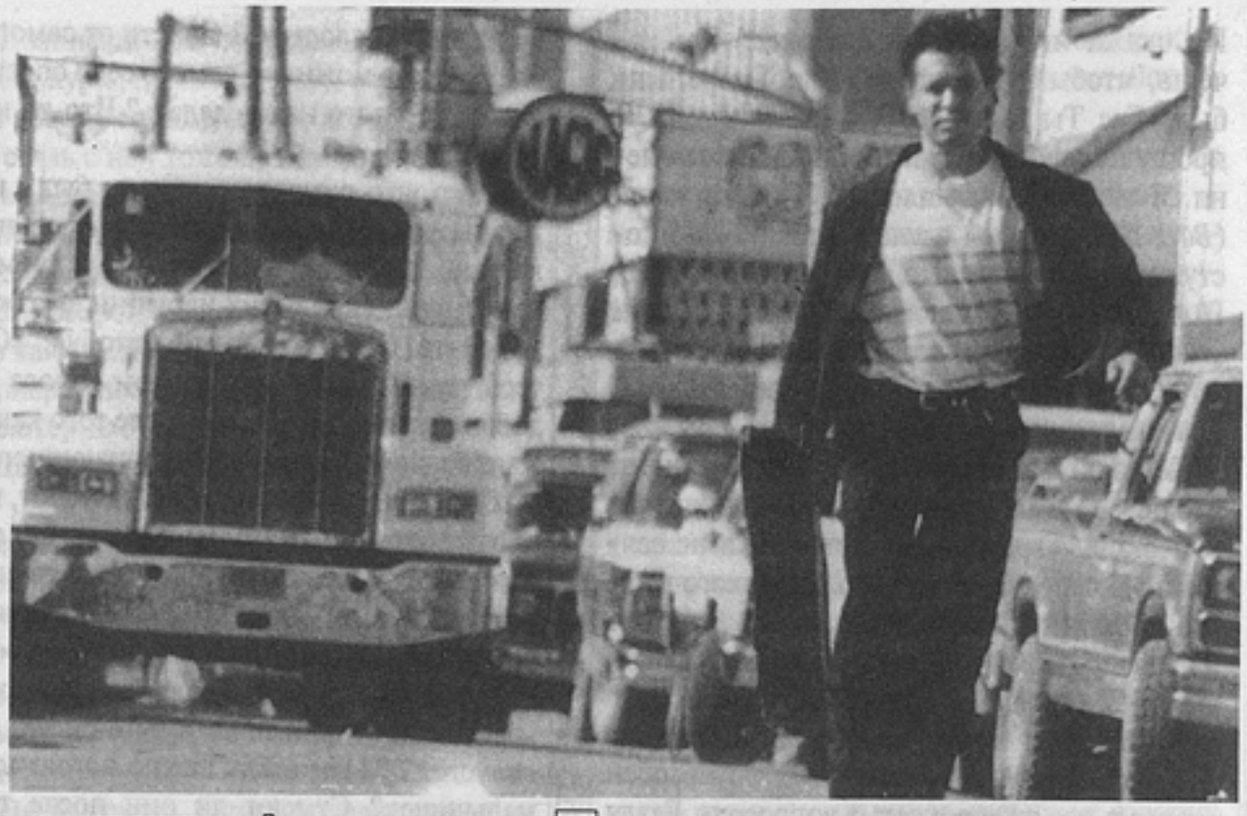
Когда он поднимает глаза наверх, то видит, что перед ним негритянка, которая принесла в церковь украденную насильниками священную чашу. Она ведет полицейского в какое-то латиноамериканское логово без окон и дверей, где эти двое ребят смотрят по телевизору бейсбольный матч, от исхода которого зависит судьба и самого лейтенанта. Но даже трагический для героя результат неспособен оторвать его от «проклятых вопросов». Глядя на этих юнцов, ничтожных, трясущихся, явно затравленных еще задолго до того, как он надел на них наручники, герой, судя по всему, пытается вместить в себя слова монахини на исповеди, которую случайно подслушал: «Я никогда не встречу больше таких мальчиков, которые так нуждались бы в любви. Они не любили меня, но я должна превратить их ненависть в любовь». Кто они, эти «мальчики, нуждающиеся в любви»? Разве это может понять «плохой лейтенант», который смотрит на них, как на себя со стороны. Он начинает метаться, кидаться от края к краю. То, глядя на экран телевизора, предлагает им покурить вместе с ним «хорошее дерьмо», то бьет, то ругается, зажимает в угол, сипло и обессиленно кричит, словно бормочет про себя: «Вы уничтожили девушку, и она прощает вас. А вы — герои. Приятно было там лежать, прижимая ее, зная, что она ничего не может сделать. Ах, вы мразь поганая. И она прощает вас! Как она могла такое простить? Как она могла?»

Но ведь он такое же дерьмо, «плохой лейтенант», насильник, правда, насиловал он не монахиню, а двух откровенных сексапилок, но даже у них ощущение изгаженности оставил. Так что все это он кричит и самому себе. Он не в силах понять, как *такое* можно простить. Но раз она прощает — значит, и его можно простить? Спасти от самого себя. Но разве можно от самого себя спастись? И что для этого надо сделать? Что-то немеренное?

Узнав, что разорен — ставки были не на жизнь, а на смерть, — герой отдает свои последние, и немалые, деньги этим двум юнцам, когда, сняв с них наручники, сажает в какой-то междугородный автобус: «Садитесь, суки, потому что в этом городе ваша жизнь и говна не стоит». После того как они, жалкие, трясущиеся, еще не знающие, что у них в руках целое состояние, уезжают, герой снова воет — воет утробно, истошно, окончательно. Разве легко поверить, что можно свои грехи искупить? И разве искупаются они так впрямую — за сделанное доброе дело? И доброе дело-то какое-то странное, которое и сам герой понять не в силах: зачем отпустил? Зачем столь щедро наградил этих мальчишек? Сумеют ли они после такого шока, после такого стыда устрашиться своих дел, так же как в первый и последний раз в жизни устрашился он самого себя? Через несколько минут его убьют. Убьют из-за разборок, связанных со ставками. Тихо, буднично, выстрелом из машины в машину. Убийство в этом мире стало настолько повседневным, ни у кого не вызывающим шоковых чувств, что прохожие подходят к машине, заглядывают в нее, на минуту останавливаются и идут дальше. Убийство «плохого лейтенанта» ничем особенно не нарушило привычный ход жизни.

Случайные свидетели демонстрации в Сан-Себастьяне тоже проходили мимо, вернее, обходили стороной, и теперь уже никогда не узнать, какие «плохие лейтенанты» или «нуждающиеся в любви мальчики» там тогда на ночной улице, ведущей к океану, так ненавидели друг друга.

Как-то днем, спускаясь с вершины горы, той самой, над которой вознеслась огромная фигура Иисуса Христа, и привычно находя отовсюду проглядывающее — меж крон и стволов вековых пихт — расплавленно-платиновое и слепящее море, я вдруг неожиданно, как-то разом, вспомнила: ведь и здесь был фашизм. Вся Испания была фашистской, и баски, как известно, дрались отчаянно. Когда глядишь старую хронику, уже при-



«Эль Марячи», реж. Роберт Родригес

вычно не удивляешься. Здесь, на этой густо устланной длинными пихтовыми иглами земле, прогретой солнцем и обласканной соленым ветром, понять все это невозможно. То есть невозможно совместить то и это. Правда, нельзя понять и зачем сегодня в таком сытом, удобном, пахнущем хорошим кофе и подстриженными газонами мире — мире рядом с океаном — что-то друг другу манифестировать даже в бескровной демонстрации. Разве бывает «лишняя кровь»?

САН-СЕБАСТЬЯН-95

Но обычно, если это не война, не фашизм, когда внутреннее становится внешним, ничего этого стороннему глазу не видно. Буржуазная европейская жизнь застегнута на все пуговицы. О проблемах говорить не принято. Все в порядке. Французские школьники «проходят» не только стихи Верлена и

«Отчаянный» («Дезперадо»), реж. Роберт Родригес

Рембо, но и историю их гомосексуальных отношений[2]. По этой теме пишутся сочинения, сдаются экзамены, и то, что казалось экстраординарным даже самим участникам этой драмы, уже давно вошло в обиход, обжито, стало нормой. Все горячее, стыдное, тайное, обволакиваясь патиной респектабельности, становится общепринятым и благочинным. Глаз привычно замыливается, и все действительно кажется беспроблемным, само собой разумеющимся.

И только кино в дни фестиваля способно было взорвать все внешнее, выплескивая в зрительный зал волны тотального и всепоглощающего насилия, которое только на первый взгляд кажется чужеродным в этом благополучно ухоженном мире. Просто на глянце европейской жизни пятна и отпечатки крови проступают не так отчетливо. Кинематограф все обнажает. С одной стороны, отчаяние, «полное затмение», а с другой — потеря страха смерти. Ведь всем этим Авелям и Каинам, убийцам и их жертвам, пожирающим других и пожирающим «самих себя», искренне кажется, что именно они бессмертные, заговоренные, что с ними никогда ничего не случится. А когда все-таки случается, они очень удивляются, как те же знаменитые Бонни и Клайд.

Может быть, поэтому «легче нажать на курок, чем с человеком разговаривать». Разговаривать — значит и говорить, и слушать. А что можно сказать друг другу через обкатанные, как галька, «ca va bien» и «no problem»? Разговор на общественно полезные темы или разговор на языке жестов — демонстраций, насилия, убийств — не заменит прямое, прямонаправленное слово, к которому современный человек почти перестал прибегать. Либо, как «плохой лейтенант», — уже на краю. Но ему, как раскаявшемуся мытарю, в последнюю минуту было дано узнать, что он «плох». Многие другие герои современной жизни, которых столь щедро репрезентировал Сан-Себастьянский фестиваль, так никогда и не распознают нужное им слово. Даже дойдя до самого края, они уже не верят ни в подлинность смерти, ни в подлинность жизни. Героиня фильма Джона Джоста «Ловушка» изрекает: «Горизонт разделяет несуществующее небо и несуществующее море». От всего остались одни разделяющие демаркационные границы. Поименованный ранее мир мы теперь лишь маркируем. Поэтому не имеет никакого значения, если все поменять местами: верх на низ, правое на левое. А тому, кому предназначалось быть Авелем — убить брата и даже после такого кровавого и кровного убийства не выть в исступлении: «...где Ты был?», а «на всякий случай» оставить при себе свое убойное — без промаха — оружие.

А всякий случай он всегда и везде под рукой. Стоит только ее протянуть.

Вот океан он не везде и не всегда рядом. Даже если ты живешь около него или наконец приехал и стоишь на берегу, вместить его в себя невозможно. Мы вообще разучились вмещать в себя большое. В XIX веке Дмитрий Карамазов провозгласил: «Широк человек, надо бы сузить». В XX веке человек сузился настолько, что даже реальность смерти — и чужой, и своей — представляется как виртуальная.

«Развитие информационного обмена в Америке сопровождается эффективным вытеснением смерти из сознания американцев», — пишет Михаил Ямпольский. Я думаю, потеря страха смерти произошла раньше, «компьютерное сознание» только ускорило ее. Но в любом случае это необратимая и сущностная потеря. Пространство души оказалось предельно неемким и плоским. Однако, в отличие от компьютера, дополнительные объемы памяти в нее не введешь, можно только еще сильнее увеличить все скорости жизненных операций. Видимо, поэтому так важно даже в киллер-пространстве все точно маркировать и регламентировать. Ведь, как оказалось, весь мир «умещается внутри компьютера», который, в свою очередь, «идеальное убежище» от того же мира. А если еще и тиражировать такое кольцо Мебиуса, то «сетью» этой можно накрыть уже всех и вся.

Кончился фестиваль. А неумолчный ночной отлив мощно и, кажется, неудержимо утягивает меня в глубь мерцающего зияния. И я не знаю, можно ли различить в этой глубине, как ночная линия горизонта разделяет «существующее небо» и «существующее море».

САН-СЕБАСТЬЯН-95 САН-СЕБАСТЬЯН-95 САН-СЕБАСТЬЯН-95 САН-СЕБАСТЬЯН-95

[2] Воспаленной психопатологической страсти Верлена и Рембо посвящен конкурсный фильм Агнешки Холланд «Полное затмение» (Total Eclipse).

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

В СЕТЯХ «ИНТЕРНЕТА»

Размышляя о втором столетии кино, нельзя не задуматься о том, что если в течение первого кинематограф вполне успешно поглощал все новые и новые изобретения, то теперь он лицом к лицу столкнулся с грандиозной кибернетической революцией. Не в силах удержаться от использования достижений компьютерной анимации, Голливуд тем не менее смотрит на Силиконовую долину, как кролик на удава, или — точнее — как малая компания на большую и сильную. И пока журналисты упражняются в остроумии, придумывая названия для результата этого слияния — Голликон? Силливуд? — американский киномейнстрим обживает компьютеры не только на уровне технологии, но и на уровне сюжета.

На протяжении прошлого года на американские экраны один за другим вышли четыре фильма, в центре которых — компьютерные технологии. Каждый из них, обращаясь к этой теме, остается в рамках своего жанра, но, присмотревшись к ним повнимательнее, можно заметить некоторые общие черты в отношении к новому феномену.

Итак, вот четверка, которая будет находиться в центре нашего внимания.

Футуристическая фантастика: «Джонни Мнемоник», режиссер Роберт Лонго.

Фильм о подростках: «Хаккеры», режиссер Йен Софтли.

Экшн: «Виртуальный мир», режиссер Бретт Леонард.

Детектив-триллер: «Сеть», режиссер Ирвин Уинклер.

Всем четырем фильмам в большей или меньшей степени свойствен упомянутый в начале статьи страх перед новой технологией. В «Сети» и «Виртуальном мире» он фактически ничем не прикрыт. В первом из них «сеть» захватывает Анджелу Беннет (Сандра Баллок)[1]: злобные хаккеры стирают ее из памяти всех компьютеров, меняя ей имя и биографию. А во втором зло вырывается из компьютера на волю в облике Сида 6.7 (Рассел Кроу) — скомбинированного из ста восьмидесяти трех величайших преступников[2]. Менее ярко выражен этот мотив в «Хаккерах», где состоящий на службе корпорации жадный хаккер по прозвищу Чума (Фишер Стивенс) готов вызвать экологическую катастрофу, опрокидывая один нефтяной танкер за другим; только вмешательство независимых, молодых и еще более талантливых хаккеров спасает мировой океан. Вживленный в голову компьютерный чип едва не свел в могилу Джонни Мнемоника (Кину Ривз), но тут дело обстоит несколько сложнее, и мы обсудим это чуть позже.

Остальные же фильмы не блещут свежестью подхода, во многом повторяя такие классические ленты, как «Опасные игры» (1983, Джон Бэдхем), «Трон» (1982, Стивен Лайсберг), «Сникерсы» (1992) или «Газонокосильщик» (1992, тот же Бретт Леонард). При этом поклонники жанра как всегда склонны отдавать предпочтение старым испытанным образцам. К тому же сама тема вышедших из повиновения машин вполне архетипична и восходит если не к Голему рабби Лёва или Франкенштейну Мэри Шелли, то уж к Карелу Чапеку точно.

Трогательно, что этот страх органично дополняется сравнительно слабым представлением о компьютерах. В «Хаккерах» и «Сети» — двух фильмах, претендующих на реалистичное отображение сегодняшней компьютерной субкультуры, — кинолюбители из «Интернета» быстро нашли дюжину ошибок типа той, что в «макинтоше» героини «Хаккеров» почему-то стоит интелевский процессор P-6, а «маковский» вирус в одном из ключевых моментов «Сети» легко выводит из строя большой компьютер. Для несведущих в компьютерах поясню, что это можно сравнить с эпизодом из гипотетического фильма, когда в решающий момент погони герой заменяет отвалившееся колесо своего «Феррари» на колесо от мотоцикла. Вообще аналогия с автомобилями могла бы помочь простому зрителю в восприятии компьютерных фильмов. Представьте себе диалог между владельцем машины и его гостем, осматривающим автомобиль: «Ты знаешь, у твоей машины четыре колеса!» — «Да, и еще вдобавок руль!» — «Классная вещь! А емкость бака столько-то литров». — «Ух ты, а я не знал». Один из диалогов в «Хаккерах» выдержан как раз в подобном стиле, при этом все его участники якобы входят в «элиту».

Страх перед техникой традиционно ассоциируется с жанром антиутопии. «Джонни Мнемоник» уже в силу специфики жанра имеет дело с кошмарным будущим. «Виртуальный мир» напоминает «Терминатора-2» не столько сюжетом, сколько задействованной технологией (тело Сида 6.7 само заращивает раны, как Т-1000). Герои «Хаккеров» и так ощущают себя в будущем; впрочем, это, скорее, будущее комиксов, видеоигр и все того же голливудского кино: не случайно персонажи напутствуют друг друга словами из «Звездных войн»: «Да пребудет с тобой Сила!»[3].

Впрочем, в «Хаккерах» гораздо важнее явные и скрытые аллюзии на «1984»; не случайно одного из героев (положительных) зовут Эммануилом Голдстейном, так же как вождя диссидентского «Братства» в романе Оруэлла. Нетрудно заметить, что и «Сеть» с ее установкой на изменяемость прошлого продолжает все ту же традицию. Виртуальный мир, где герой одноименного фильма вначале преследует того самого Сида 6.7, который потом вырвется на свободу, тоже напоминает Лондон 1984 года. Все это само по себе довольно забавно: ведь «1984» — одна из самых нетехнократических дистопий; научно-технический уровень Океании едва ли не ниже, чем Англии на момент написания романа.

Итак, компьютер позволяет преодолеть линейность времени; сам он в некотором роде гость из будущего (судя по всему — антиутопического), а прошлое благодаря ему становится гибким и податливым. Дело даже не в том, что можно приписать честной Анджеле Беннет чужую биографию, включающую в себя торговлю наркотиками и проституцию, — гораздо перспективнее возможность переиграть один из эпизодов собственной жизни. Так в одном из эпизодов «Виртуального мира» полицейский Паркер Барнс (Дензел Вашингтон), уже нейтрализовав Сида 6.7 (для этого у него из головы надо вынуть некий кристалл: отсылка к легенде о Големе столь же очевидна, сколь непреднамеренна), с ужасом понимает, что так и не узнал, где спрятан взятый в заложники ребенок главной героини (Келли Линч). И вот мы снова видим драку, но на этот раз побеждает Сид 6.7. Эстетствующий зритель спешит обрадоваться: «Неужели то, что мы видели до того, было только компьютерной игрой? Или в новом голливудском кино предполагается два альтернатив-

ных конца?» Воспоминания о «Бразилии» и «Бартоне Финке» приятно тревожат душу еще секунд тридцать, пока не выясняется, что на самом деле этот бой идет в виртуальном мире и спланирован только для того, чтобы Сид 6.7 рассказал, куда спрятал девочку. После того, как цель достигнута, сюжет катится дальше по изрядно накатанным рельсам триллера.

Проблемы со временем и у Джонни Мнемоника: для того чтобы стать курьером, перевозящим информацию в собственном мозгу, ему пришлось пожертвовать частью своих воспоминаний: в отличие от героини Сандры Баллок, у которой чужое прошлое, у него нет никакого.

Отсутствие прошлого равнозначно отсутствию личности. Джонни даже не знает, кто он такой: он «просто Джонни», без фамилии и без воспоминаний. Личность Анджелы вообще уничтожена[4]. Вдобавок во всех фильмах хаккеры работают под псевдонимами типа Кибер-боб или Кислотный ожог, словно обретая другую жизнь. На этом фоне сто восемьдесят три личности Сида 6.7 начинают казаться естественным результатом развития компьютерных технологий. Впрочем, личность самого героя более или менее сохраняет целостность: после просмотра остальных фильмов это даже разочаровывает, потому так радуешься, когда в описанном выше эпизоде Паркер втягивает в себя пролившуюся кровь и встает на ноги как ни в чем не бывало: неужто и он тоже виртуальный?[5]

Мы видим, что компьютеры обостряют все привычные кризисы: кризис идентичности и кризис линейности. Но самым важным, разумеется, является кризис представлений о человеке. И здесь следует прежде всего обратиться к «Джонни Мнемонику».

Фильм снят по рассказу знаменитого писателя Уильяма Гибсона, автора «Невромансера» и «Моны Лизы Овердрайв», романов, давших начало так называемому «кибер-панку» — культурному течению, зародившемуся во второй половине 80-х. Переняв от панка независимость и временами агрессивность, Гибсон сделал упор на приставку «кибер». Изначально это предполагало увлеченность высокими технологиями, компьютерами, искусственным интеллектом и т.д. Однако точно так же, как, по Лиотару, «пост» в «постмодернизме» обозначает все, что угодно, но только не «после», «кибер» в «кибер-панке» стало со временем означать не то «гипер», не то «мета», не то «нео» и ко всему вышеперечисленному добавились наркотики (в основном синтетические), эксперименты с сознанием и собственным телом. Выросший из романов Гибсона кибер-панк стал главным нонконформистским течением 90-х, обзаведшимся собственным кино («Бегущий по лезвию бритвы»[6], фильмы Кроненберга), музыкой (Nine Inch Nails) и субкультурой. Старый лозунг Sex Pistols «No Future!» переосмыслился: будущего нет, потому что оно уже настало. Привет от Фукуямы, Бодрийара и Вирильо.

Кибер-панк — одно из проявлений извечного желания человека не быть человеком. («Вампиромания» Энн Райс — еще одно проявление того же стремления.) Поэтому в мире «Мнемоника» нет страха перед машиной: напротив, персонажи — начиная от миловидной телохранительницы Джонни (Дина Мейер) и до монструозного Проповедника (Дольф Лундгрен) — уже представляют собой гибрид человека и машины. Судя по всему, в этом фильме что ни персонаж — то монстр в традиционном смысле этого слова, технократический мутант, биотехнический нонсенс. Смертоносное оружие имплантировано в плоть якудза точно так же, как чипы памяти — в мозг Джонни. Что же тогда говорить о Погроме или Анне Кальман[7], вовсе живущих в компьютере? Помимо мощного идеологического кибер-панкового заряда это делает фильм намного увлекательнее, неожиданнее и забавнее: несмотря на очевидное распределение героев по стандартным ролям (герой, героиня, корпорации-убийцы, работодатель-предатель[8], нонконформисты-помощники и т.д.), сами типажи радуют глаз неожиданностью решения, вдруг заставляя вспомнить какую-нибудь «Подземку»[9] или что-нибудь столь же культовое.

Впрочем, радуют не всякий глаз: в прокате фильм, в общем-то, провалился, тридцать затраченных миллионов не окупив. Возможно, дело в том, что замена героев-людей антропоморфными героями повлекла за собой отказ от традиционных ценностей: Джонни явно наплевать не только на человечество и лекарство от смертоносной болезни, но и на любовь или дружбу. На мой взгляд, Кину Ривз даже слишком человечен для этой роли (впрочем, именно его участие привлекло к проекту Гибсона — Лонго TriStar с ее миллионами), хотя все равно правдоподобнее героев «Хаккеров», слишком озабоченных подростковыми романами и комплексами. В этом смысле «Хаккеры» имеют к кибер-панку не больше отношения, чем «Приключения Электроника» или даже «Горячая жевательная резинка». Глядя на них, с тоской вспоминаешь не только героя «Лимиты» с его аскетичным бытом и беглыми половыми связями, но даже полупародийного Бориса Грищенко из «Золотого глаза», способного пустить мир в тартарары из спортивного интереса. Компь-

ютер — поверьте! — вполне способен заменить собой возлюбленную, семью и друга[10].

Итак, кибер-панк знаменует размывание границы между человеком и машиной, человеком и механизмом. Само по себе это не ново: всякий байкер представляет единое целое со своим «Харлей-Дэвидсоном»[11]. Однако единение с компьютером — единение прежде всего интеллектуальное. Сидя на мотоцикле, ты не чувствуешь, где пролегает граница между твоим телом и машиной, но чувствуешь окружающий мир; сидя за компьютером, ты уже не находишься во внешнем мире. А где? Можно назвать это «где-то» виртуальным миром, хотя за этим понятием слишком прочно установилась слава чего-то визуального, симулякроподобного, чего-то почти-как-жизнь-но-пластичней. Иногда используют термин «кибер-спейс»[12], предложенный тем же Гибсоном в «Невромансере». Впрочем, сам он описывает кибер-спейс скорее в визуальных терминах: «Графическое представление данных, извлеченных из различнейших компьютерных баз. Невообразимая полнота. Световые линии, выстраивающиеся в непространстве разума, кластеры и скопления данных. Как огни большого города...»

Над воплощением этого описания в полноэкранное зрелище трудилась команда лучших специалистов Sony Pictures Imageworks. Результаты привели Гибсона в восторг. «Именно так я это себе и представлял!» — воскликнул он.

Действительно, сцена работы в кибер-пространстве впечатляет. Джонни, надев видеонаушники и специальные перчатки, размахивает руками в воздухе и в то же время перемещает в кибер-пространстве различные геометрические фигуры, выбирает клетки таблиц, места на карте и т.п. Возможно, такой «трехмерный интерфейс» действительно станет следующим словом компьютерного дизайна, перешедшего еще в конце 80-х от работы с текстовыми массивами к работе с двумерным графическим представлением данных в «маковских» и «виндузовых» системах.

Эта мысль не дает покоя и создателям фильма. «Может быть, придумывая эту сцену, мы на самом деле определяем интерфейс будущего»[13], — сказал один из них. Другим примером подобной «обратной связи» может служить то, что создатели «Сети» и «Виртуального мира», несмотря на свой компьютероборческий пафос, активно пользовались в своей работе услугами «Интернета» и программ виртуальной реальности соответственно.

Тем же образом «компьютера как большого города» вдохновлялись и создатели «Хаккеров», где аналогия между Нью-Йорком с птичьего полета и главным компьютером корпорации проводится с завидным и несколько утомляющим упорством. От возникающего визуального однообразия фильм не могут спасти даже такие крепкие профессионалы, как постоянный оператор Тарантино Анджей Шекула и дизайнер Джон Берд («Бразилиа» и «Последнее искушение Христа»).

«Виртуальный мир», напротив, делает упор на спецэффекты, поставленные Доном Таунли («Волк»), и бесконечно дробящиеся на телеэкранах сцены насилия. Последнему есть сюжетная мотивировка: Сид 6.7 хочет все время быть на виду и поэтому то и дело лезет в кадр. Соответственно и зрителю все время демонстрируют мониторы и телеэкраны. Интересно, кстати, отметить, что объяснение, данное психологом — нарциссизм и т.п., — полностью упускает из виду компьютерную природу Сида: куда логичнее предположить, что, сойдя с экрана компьютера, Сид подсознательно хочет туда вернуться и потому мечтает быть показанным на возможно большем числе телеэкранов.

Кроме того, его искусственная плоть сделана из стекла, что дополнительно закрепляет его родство с окнами, телеэкранами и зеркалами. Если бы создатели фильма чуть лучше продумали этот вариант, то в результате мы могли бы получить вакханалию образов, сопоставимую со знаменитым эпизодом в «Леди из Шанхая». Однако — увы! — то, что явилось на свет, напоминает, скорее, не самые удачные кадры «Прирожденных убийц».

Так или иначе, визуальное решение «Джонни Мнемоника» намного превосходит остальные разбираемые фильмы. Отмечу, кстати, что дело, видимо, не в дизайнере — он у «Мнемоника» и «Виртуального мира» один и тот же — и даже не в заслуженном монтажере Роналде Сендерсе, работавшем с Кроненбергом, а скорее в том, что режиссер Роберт Лонго до того, как снять свой первый полнометражный фильм, долгие годы был еще и известным художником. Наметанный глаз легко различит в его грандиозных инсталляциях аллюзии на известные художественные проекты: так «Небеса», составленные из множества телевизоров, с очевидностью напоминают о Нам Джун Пайке, а дельфин Джонс в аквариуме — работу Демиана Херста.

Еще один козырь «Джонни Мнемоника» — участие в съемке культовых среди американской молодежи фигур, таких как играющий вождя Лоу-Теков (так сказать, бойцов технологического андерграунда[14]) Айс-Ти (Ice-T), изобретатель так называемого «гангстерского рэпа» и лучший рэппер 1992 года. Он же, отметим, играет в другом фильме прошедшего года — Tank

Girl[15], еще одном образце футуристического кибер-панковского жанра. Достаточно сказать, что исполняет он роль мутанта, человека-кенгуру. (Кстати, вкрапления комиксовой анимации в этом фильме и «Джонни Мнемонике» представляются мне куда более оправданными, удачными и выразительными, чем в нашумевших «Прирожденных убийцах».)

Впрочем, со стихией модной современной музыки и эстетикой MTV связаны почти все рассматриваемые фильмы. Леонард снимал клипы для Питера Гэбриела, Лонго — для R.E.M. Йен Софтли тоже известен как спец по музыкальным фильмам (самый известный из них — «БэкБит», фильм о ранних годах «Битлз»). В этом смысле «Сеть» — наименее подверженный модным влияниям фильм, оттого, наверное, и наименее претенциозный.

Все перечисленные «примочки» неудивительны, если учесть отработанность сюжетов, визуальные и музыкальные штучки — единственное, что может придать фильмам хоть какую-то остроту. Вместе с тем все сказанное еще раз подтверждает, что кино, собственно, рано хоронить. Голливуд держит не только система проката или система звезд, его держит и система жанров, которым он сохраняет верность, даже обращаясь к самым-самым модным темам. И до тех пор, пока, посмотрев пятнадцать минут из девяноста, можно смело определить жанр и примерно наметить развитие сюжета, Великий Американский Киномейнстрим жив и с хрустом всасывает в себя кибернетическую тематику и компьютерные новинки, восстанавливая свою искусственную плоть. В точности, как Сид 6.7.

---

[1] Случается это, кстати, по ее собственной вине: она не только проводила много времени за компьютером, но еще и недостаточно общалась с живыми людьми. Так, ее коллеги даже не заметили, что под ее именем на работу ходит другая женщина.

[2] Вообще модный мотив в современном Голливуде: еще более свежий пример «Имитатор», где убийца копирует методы известных преступников. Что-то в этом есть глубоко пост-, извиняюсь, модернистичное: всякое новое произведение предстает комбинацией ранее существующих мотивов, цитат и т.п. С другой стороны, виртуальный преступник, который оказывается самым страшным преступником, — это, конечно, взбесившийся симулякр; копия, оказавшаяся лучше оригинала и, вдобавок, вышедшая из повиновения.

[3] «Звездные войны», разумеется, не случайны. Напомню, что Джордж Лукас является основателем компании International Light and Magic, отвечающей за самые впечатляющие спецэффекты: например, в том же «Терминаторе» или «Джонни Мнемонике».

[4] Слоган «Сети»: «Ее водительские права. Ее кредитные карточки. Ее банковские счета. Ее личность. Уничтожено».

[5] Отметим, что попытки авторов разыграть карту «герой как двойник антигероя» («Сид 6.7 воплощает экранное насилие, насилие как игру, тогда как Дензел Вашингтон — насилие в жизни. Наш фильм — это фильм о природе насилия») выглядят поверхностными и претенциозными. Ваяешь блокбастер — ваяй блокбастер. Не умеешь летать — не выпендривайся.

[6] Разумеется, когда Ридли Скотт снимал этот фильм, ни о каком кибер-панке он и не думал. Как известно, молодые агрессивные культурные течения легко инкорпорируют идеологически близкие образцы существовавшей до них культуры. Характерно и то, что сам Гибсон называет первым кибер-панком Томаса Пинчона за его роман «Радуга гравитации» (1973), в котором о компьютерах, в общем-то, нет ни слова.

[7] Ее, кстати, сыграла Барбара Зукова, жена режиссера, снимавшаяся у Фасбиндера в «Лоле» и «Берлин, Александерплац».

[8] Как раз наиболее традиционный образ. Одно утешение, что играет его Удо Кир, известный по фильмам Энди Уорхола.

[9] Кстати, редкий и вполне удачный пример «высокого панка», возникший как раз перед появлением приставки «кибер».

[10] В этом смысле «Хаккеры» — успокаивающий фильм. Мол, посмотрите на них, они такие же дети, какими были мы. Просто мы любили кино (секс, драгз, рок-н-ролл — нужное подчеркнуть), а они — компьютеры.
Блажен, кто верует.

[11] Приятно отметить, что еще в начале 70-х Роберт Пирсиг теоретически обосновал это единение в знаменитой книге «Дзен и искусство ухода за мотоциклом». Сам Пирсиг, что по-своему симптоматично, был компьютерщиком.

[12] Или, если вам угодно, «сайберспейс». Или — «кибер-пространство».

[13] Подобные случаи бывали и раньше. Один из самых хрестоматийных: обратный отсчет 5-4-3-2-1, придуманный Ф.Лангом для «Женщины на Луне» и перешедший через посредство немецких ракетчиков к современным космонавтам.

[14] Интересно, протестуют ли авторы фильма против того, что он ходит по России в пиратских видеокопиях? Если да, то это несправедливо: добрая половина пафоса картины в протесте против монополии на информацию. Так что при некотором желании можно изобразить из наших видеопиратов этаких потенциальных «Лоу-Теков».

[15] Журнал «Птюч», имеющий претензию быть проводником идей «поколения Х» и кибер-панка в России, предлагает перевод «Девушка-жестянка». Видеопираты, не мудрствуя лукаво, называют «Танк-герл».

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

ПРОПАВШЕЕ ЗВЕНО

И только когда он водрузил это вместилище документов на стол перед собой... у меня вырвалось: «Папка для бумаг!» «Не отвлекайся», — строго сказал Экселенц.

А.Стругацкий, Б.Стругацкий. «Жук в Муравейнике»

— Oh! Hard copy! (О! Твердая копия!)

Из фильма «Хаккеры». Чума — Фишер Стивенс по поводу подшивки бумажных документов

Выражаясь сжато, в духе автора популярного видеосправочника Леонарда Молтина, можно сказать, что «Хаккеры» — стильная и забавная молодежная киберпанковская комедия-триллер для компьютерно грамотных. Это была бы оценка точная, но неполная. В этой в общем-то незамысловатой картине просматриваются симптоматичные для нашей эпохи вещи.

Да, абсолютная фантазия начала 70-х («кристаллокопирование» братьев Стругацких) стала явью 90-х, воплотившись в флоппи-диски, винчестеры и модемы.

«ХАККЕРЫ» (HACKERS)
АВТОР СЦЕНАРИЯ Рафаэл Моро
РЕЖИССЕР Йен Софтли
ОПЕРАТОР Анджей Шикула
ХУДОЖНИК Джон Франкиш
КОМПОЗИТОР Саймон Босвел
АКТЕРЫ Джонни Ли Миллер, Анджелина Джоли и другие
MGM — UA
США
1995

Трудно отрицать — реальная жизнь все больше перетекает на экран дисплея, бьется в глобальных сетях «Интернета», а то и вообще проходит в виртуальных формах. Реальной стала привычка общаться со всем миром, не отходя от монитора. Возникает новая этика, обусловленная зарождением совершенно уникальной ситуации: компьютер обеспечивает как бы уход от реального мира, а вместе с тем производит глобальное подключение людей по всему свету — эти люди вступают друг с другом в некие новые отношения, образуют некое новое единство,

организованное на опять же каких-то новых принципах.

В «Хаккерах» Йен Софтли несколько раз повторяет вид Нью-Йорка с птичьего полета, постепенно переходящий в условную компьютерную мультипликацию. Невозможно различить, где кончается привычная нам материальная реальность и где начинается виртуальная. Уже теперь можно, не отходя от компьютера, точнее — благодаря ему, заниматься чем угодно, вплоть до секса.

Словом, будущее пришло. Хотя его упорно пытаются не замечать массы компьютерофобов, болезненно боящихся ступить на территорию новых возможностей.

Другие новейшие фильмы про поколение, которое изобразил Софтли, представляют юных, с одной стороны, беззаботными консьюмеристами («Непутевые» Эми Хекерлинг), а с другой, опустившимися в безнадежную топь «городских джунглей» — наркотики, всеобщий и декларативный промискуитет и, соответственно, СПИД («Детки» Ларри Кларка). То есть, с одной стороны, чистенькие отпрыски беверли-хиллзских яппи, с другой — уличная шпана. Фильм Софтли дополняет эту явно неполную картину. Хаккеров не отнесешь ни к первой группе, ни ко второй. Они показаны как довольно безвредные подростки, увлеченно играющие в игры XXI века, мало интересующиеся тем, что обычно занимает умы их сверстников. «Я еще девственник», — признается матери Дейд, и это признание кажется невероятным на фоне «Деток». Что с того, что иной раз они инфицируют вирусом кучу компьютеров (Дейда еще мальчишкой привлекали за эти дела к судебной ответственности), что с того, что для них не проблема «повесить» чей-то 1541-й компьютер? Зато, в отличие от золотой молодежи и шпаны, мозги у них задействованы, и это внушает оптимистические надежды насчет нашего с вами общего будущего. И потому фильм интересен в первую очередь как портрет поколения, хорошо освоившегося в мире hard и soft, а не эффектными играми в виртуальной реальности, всего-навсего расширяющими возможности рядового экшена.

Чем, собственно, отличается современная молодежь — эксеры и еще более зеленая семнадцатилетняя поросль — от бейби-бумеров, которые, кстати говоря, и создали этот самый «мир PC» — персонального компьютера (как отцы Apple I Стив Возняк и Стив Джобс или автор программы DOS Билл Гейтс)? Бумеры взрослели параллельно с совершенствованием процессоров — от 88-го в 1981 году до «Пентиума», совсем недавно вошедшего в обиход. Для эксеров компьютер со 100-мегагерцевым «Пентиумом» является, так сказать, нулевой отметкой. Виртуальная реальность для них — такая же естественная вещь, как пылесос — для среднего поколения. Однако компьютерная культура не есть привилегия поколения. Графическая надстройка на DOS — Windows с ее возможностью мгновенного цитирования и параллельного существования текстов вполне может служить эмблемой эпохи постмодерна. Система обеспечивает и максимально облегчает (через так называемый clipboard) доступ к самой различной информации, тем самым наглядно иллюстрируя принцип интертекстуальности. Принятое по поводу энциклопедических баз данных понятие «гипертекст» (это когда нажатием клавиши «мыши» легко мгновенно «провалиться» к любому первоисточнику) тоже вполне может служить символом постмодерна.

Иначе говоря, в определенном смысле современная молодежь является бессознательным носителем идей Лиотара и К°. А славная компания постструктуралистов всего лишь выразила, по их словам, требования самой жизни.

И, наконец, любопытно сравнить «Хаккеров» с «Электронными мечтами» (1984) Стива Бэррона — фильмом начала компьютерной эры с похожим антуражем. Насколько все стало сложнее, мощнее, изощренней! А как увеличилась скорость модемов, емкость винчестеров и оперативной памяти! Да и персонажи, бейби-бумеры (Ленни Ван Доллен и Вирджиния Мэдсен) относились к компьютеру скорее как к фантастическому объекту. Он и был наделен совершенно невероятным для персонального компьютера искусственным разумом и являлся третьим в их любовном треугольнике. И в этом смысле Дейд (Джонни Ли Миллер) и Кейт (Анджелина Джоли) гораздо интереснее уже тем, что взяты из реальной жизни.

«Странные дни».
Мейс — Анджела Бассет

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

СТРАННЕЕ РАЯ

«СТРАННЫЕ ДНИ» (STRANGE DAYS)
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Джеймс Кэмерон, Джей Кокс
РЕЖИССЕР Кэтрин Бигелоу
ОПЕРАТОР Мэтью Леонетти
КОМПОЗИТОР Грэм Ревел
ХУДОЖНИК Лили Килверт
АКТЕРЫ Ральф Файнс, Анджела Бассет, Джульетт Льюис
Lightstorm Entertainment / 20th Century Fox
США
1995

«Фильм — это слеза на структуре общества», — защищалась любимой цитатой из Барта Кэтрин Бигелоу и саркастически смеялась, когда рассуждения интервьюеров о ее «апокалиптической экстраваганце» «Странные дни» замыкались на поиске киноцитат из Хичкока или Ридли Скотта.

Время и место событий фильма «Странные дни» — последние сутки нынешнего тысячелетия, Лос-Анджелес. Этот город, более, чем какой-либо другой, перенасыщенный как скандальным, так и фантастическим, и, возможно, отчетливее, чем другие, заглядывающий в будущее, в предсказаниях Бигелоу кажется местом невосходящего солнца, грязным вокзалом для всех народов, кладбищем «фабрики грез», гигантской площадкой для всенародного новогоднего празднества. Здесь — в тесноте, буйстве смерти и карнавала измена маскируется под любовь, предательство под дружбу, произвол под закон, супружеская ненависть под семейную идиллию. Фантастические массовки — такие слаженные при общих (мимолетных) планах — с приближением камеры раскрываются междоусобными битвами, разборками и дележом. Невидимое для людей движение Времени, отмечающее на экране, как на дисплее компьютера, приближение к роковому рубежу тысячелетий, сгущает саспенс, только люди по-прежнему не меняются. Под знаком вечности пребывает их копошение, оставляющее неизменной метафору Вавилона.

В интервью американскому изданию «Филм джорнел» Бигелоу комментировала свою авторскую задачу как попытку ответа на вопрос: что из нынешнего тысячелетия сможет сохранить свою конкурентоспособность на рынке будущего? На первом месте оказалось то, что может обслуживать вуайеризм. Человеческая потребность смотреть, удовлетворять голод глаз, ориентируется на технологию. В футуристических «Странных днях» с легкой руки сценаристов Джеймса Кэмерона (автора знаменитых «Терминаторов») и Джея Кокса роль медиа будущего выполняет SQIUD — «сверхпроводи-

«Странные дни». Фейт — Джуельетт Льюис

мый квантовый интерференционный прибор» в виде проводника наркотических клипов (не то венец богочеловека, не то проволочная каска оккупанта). Единственная кнопка заведует всеми «атомными взрывами» в человеческом мозге пользователя — интерактивными «дрим-таймами» чьих-то судеб, ощущений мира незнакомой души и незнакомого тела. SQIUD медленно раскалывает действительный мир на вуайеров, натурщиков и клип-мейкеров, заведующих судьбами и тех, и других. С каждым новым клипом (документальным свидетельством ситуаций и психофизических состояний) камера, как глаза убийцы, глядящие сквозь щели в маске на жертву, развеивает воспоминания о том, что она способна на что-то другое, скажем, на то, чтобы быть глазами любовника, созерцающего желанное тело. Микрокартинки наркотических клипов, подобно самой лос-анджелесской действительности, разорваны, хаотичны, психоделически заряжены, разрушительны. Как слепки с реальной действительности и лекала участей пользователей, они не являются злом сами по себе, переносят его вирус. Виртуальная реальность, обычно ассоциируемая Голливудом с будущим, в «Странных днях» тесно связана с настоящим. В тотальном зле настоящего будущее представляется как Судный день.

Главный «Санта-Клаус подсознания» «Странных дней» Лени Неро (Ральф Финнес) — экс-коп, нынешний пользователь, творец и торговец «дрим-тайма» — возникает, словно воскресший в конце 90-х уорхоловский поп-субъект. Для него уже несвойствен тихий техно-эскапизм поколения содерберговского «Секса, лжи и видео», неприемлема участь пассивных любителей вербального и визуального секса. Дитя новой генерации, Лени осознает технологию как тайную защиту, талисман силы. Наслаждение и эмоциональные стрессы от клипов в одиночестве кажутся ему лишь малой толикой того, что предоставляет SQIUD. В Лени срабатывает почти животное чутье, подсказывающее путь к «утраченному раю», лежащему на перекрестке разнообразных чувств и желаний. С риском для жизни отыскивая клиентов в самых наводненных полицией кварталах, этот отчаянный «черноторговец» — вроде сумасшедшего миссионера, мечтающего о новом братстве людей. Счастливыми глазами следит он за таинством наслаждений «беловоротничковых» неофитов — и это желание общих наслаждений сильнее потребности в собственных. «Это не похоже на жизнь — это только хорошее!» — звучит его коронная фраза.

Как некогда в «Терминаторе-2» вторжение киборгов в настоящее послужило главной причиной взросления маленького Джона, так и в «Странных днях» однажды открывшаяся взаимозависимость двух реальностей вырывает Лени из привычной колеи безропотного вуайеризма. И хотя Кэтрин Бигелоу (в отличие от Джеймса Кэмерона) не пытается изначально представить героя своего фильма как избранника на пути спасения человечества, ее Лени, пытающийся спасти близкое ему и дорогое — поначалу жизнь недавней возлюбленной Фейт (Джульетт Льюис), затем новой подруги Мейс (Анджела Бассет), — поневоле занимает место героя-спасителя. Зло — вне зависимости от его расположения (в действительности ли, в клипе ли) — требует человеческого противостояния и вмешательства.

Герой Финнеса бросается разыскивать авторов клипа-убийства, не без оснований опасаясь, что рано или поздно начнут распространяться диски, способные угрожать жизням его клиентов. Поиски приводят Лени к бывшей возлюбленной Фейт, одинокой рок-звезде панковских тусовок и любовнице одного из заказчиков клиповых убийств. Но ее уже ничто не может вывести из привычного безразличия. Тем временем новый диск, попавший в руки Лени, свидетельствует еще об одном роде преступлений: озверевшие копы, словно терминаторы, отстреливают на ночных улицах зазевавшихся черных и их подвыпивших подружек. Заручившись поддержкой нового друга, ловкой, как кошка, чернокожей Мейс — шофера-охранника и матери-одиночки, — Лени пытается передать информацию одному из знакомых государственных чиновников. Но только в ночь всеобщего новогоднего праздника отчаянной Мейс удается доставить по назначению разоблачающий диск, а упрямому Лени расправиться с «черным Джеком».

Постмодернистский фильм Бигелоу не просто варьирует разные жанры. Отголоски давно исчерпанной love story — Лени и Фейт, каждый раз захватывающие героя Финнеса через затертый любимый диск, с окончанием записи неизбежно оставляют его в других жанрах существования, среди которых можно вычленить «черный фильм», экшн, триллер. Жанры не только фиксируют эмоции бытия, но и диагностируют его «душевные болезни», указывая на то, что в нем почти угасло, как и на то, чего в избытке. «Память жанра» долго удерживала Лени у равнодушной к нему Фейт. Она же заставляла Мейс нарушить принцип невмешательства, чтобы помочь Лени. Однако «эмоциональная память» легко превращает человека в раба. Желание обновлять эмоции упорно подтал-

кивает Лени «смотреть и смотреть» до конца зрелище убийства, переступая через все: страх, жалость, негодование. Эта безрассудная «скопофилия» не только деформирует сознание быстрее и необратимее любой идеологии, но, по версии Бигелоу, обязательно уничтожает его. Такое случилось с приятелем Лени, навечно зависшим на творчестве «черного Джека», подобное, возможно, могло быть и с ним.

Когда-то Кэтрин Бигелоу серьезно занималась живописью, и ей как художнику свойственно видеть и фиксировать внутренние конфликты через «картину» кадра. В финале визуальный ряд из разнообразных фактов бытия — множества растерянных обеспокоенных людей различных рас и вероисповеданий, фейерверка огней, пестрой круговерти конфетти, мигания цифр следующего тысячелетия на экране — казалось, пытается перевесить гигантскую черную дыру бессолнечного неба. Какая-то тайная уверенность в собственном бессилии, даже вины перед Вечностью, незаметно оставляющей позади тысячелетие за тысячелетием, торопит каждого на общую площадь, чтобы отсюда начать все сначала, сделать шаг в новое тысячелетие, разрешающее великий кризис смутных странных дней.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

PC-ФИЛИЯ

Философия, самая позитивистская, по определению романтична. Любовь, да еще и к мудрости, — посильнее, чем Байрон.

Чтобы не перемудрить с компьютерами, их сразу ассимилировали в языке. «Винчестер» превратился в винт, и винты подворовывают. «Мышка» — она и есть мышка, может, будет и кошка. Программы зависают, как тинэйджеры в пивбарах. Базу чистят, как ногти. Компьютер, он же компостер, он же писишка, в языке антропоморфен. Тормозит от усталости. В принципе, это весело.

Философия отпала в тот момент, когда философема тождественности заиграла в планетарных масштабах. В непланетарных Стендаль еще нес свое зеркало по дороге; в зеркале физиономия с фоном слитны, и понять, что есть фон, а что физиономия, — было проблемой жизни. Хотя Булгаков всегда шутил: «Я зритель. Театр для меня. Желаю ходить в понятный театр», — и речь шла о театре «в моем понимании», о театре «моем», о театре «меня», о дубле в конечном счете.

Много веков этот дубль, тождественность олицетворяли орлянка, очко, рулетка — короче, игры, желательно азартные, для полноты охвата. Просчитать их нельзя, подобно всей жизни, но можно, известно, выиграть. Также все ритуалы, поощряемые общественностью. Им надо следовать строго, подобно следованию жизни, но можно пережить, закончить. Оформляется то же самое, что в натуре, максимально подобное, но не сама натура, а как ее понимают. Зато если в ходу тождественность, то больше нет проблем: и женщина есть женщина, и на войне как на войне, и это весело. В сравнении с орлянкой, свадьбой и поминками компьютерная томография наших с вами мозгов — вещь, конечно, феноменально продвинутая. Но это феномен, уже понятый теми же нашими мозгами, чьими–нибудь, так что в итоге кукла с фатой на бампере — бабушка русской компьютеризации.

Но зачем тебе надобно дубль, старче? «Если речи свойственна двусмысленность, то это речь о смерти», — отвечал Хайдеггер в том плане, что дубль, удвоение смысла, скрывает смысл, скрывает смерть. Так захлопнутые портсигары, пудреницы и луковицы часов скрывают свое нутро. Впрочем, мы никогда теперь не сосчитаем, был ли Хайдеггер прав. Теперь мы будем считать, что она дает, эта тождественность.

Она объяла бы планету в любом случае благодаря ритуализации жизни, *как* абсолютная «свадьба с приданым», так сказать, увенчивает. Он (компьютер) все может, что написано программистом. И хотя программа — как бы физиономия программиста, это не проблема. Программа — адаптация физиономий для любого пользователя по принципу: гамбургер тоже бывает вкусный. Зато ради какого-то «Фицкарральдо» больше не надо торчать в дебрях Амазонки несколько лет, разбивать самолеты, то-

пить пароходы, это ненормально. Нажми на кнопку — получишь результат. Зато скоро, уже скоро можно будет заняться любовью с виртуальной Мэрилин Монро — ведутся опыты. То есть пользователь все освоит и преумножит себя. Конечно, себя, он здесь как бы главный. Зато какое разнообразие. Фукуяма писал, что конец истории, «завершение идеологической эволюции» человечества и «универсализация западной либеральной демократии как окончательной формы правления» — все это стало фоном не чего-нибудь, а «бесконечно разнообразной» культуры пользователей.

В чем же разнообразие без истории и философии? Да во всем. Не надо общаться с компьютером, он не Байрон. Он даже не «другой, еще неведомый» избранник, в том числе и по модему. И по модему пишутся сквозь фильтр «Интернета», сквозь общедоступность, а не общность. Поэтому когда мальчик в модем называет себя девочкой и признается в любви старухе, принявшей имя Том Круз, считать надо не кто есть кто на самом деле, а на сколько разных для мальчика разностей тянет этот Том Круз и на сколько разностей, разных для старухи, тянет эта девочка. В прямом смысле — сколько сеансов связи для каждого из них выдерживает программка: один или два. Чего и сколько выдерживает следующая программка. Сколько программок. Ответ: немерено.

С компьютером надо сливаться. В экстазе. Поскольку скорость смены впечатлений может быть очень велика, считаются все малейшие перемены. Это и весело. Приелся тебе дяденька, приелась тебе тетенька, приелось тебе путешествие на край ночи? Смени на пешее эротическое путешествие и пожилую тетеньку с гитарой, вообще смени пластинку. Ренар заметил как-то, что настроил себе столько воздушных замков, что с него вполне хватило бы их развалин. И до, и после Ренара было столько всего понято, что с любого из нас вполне хватит простого перечисления.

Если все связи уже известны, их место — за сценой, за экраном, в машине. Правда, если их нет на экране, они, как водится, забываются, и постепенно становится неизвестно, а что там, в машине, собственно, а был ли мальчик. Но разве это антиутопия? Это как раз свежо и ново в смысле разницы между компьютером и орлянкой. Если орлянка — возможность, программа, игра-работа-страсть, то компьютер — чистое перечисление возможностей. Было бы неточно назвать это состояние коллекционированием или музеем. Коллекционирование предполагает точку зрения снаружи, метаязык, а никакого метаязыка больше нет. В тот момент, когда дубль сложился для всех, для планеты, в перечисление превратилась вся жизнь.

Новость в том, что ни страсть, ни работу перечисление не отменяет. Они остаются с малейшими свойствами, число сочетаний которых бесконечно. Однако поскольку единственный измеритель здесь — быстрота, из страстей и работ выпадает все темное, сулящее проблемы, то есть выпадают крайности, которые тормозят. В отсутствие крайностей работа, страсть, стул, стол, Винворд, конец фильма, философия могут быть перечислены подряд, и процесс этот самодостаточен. Перечислительность жизни обнажилась. Известная китайская классификация животных, наконец, нашла себе место. Оно так и называется — «китайская классификация». Наиболее примитивно его представляет меню на мониторе, где фабулы могут быть из сколь угодно разных опер. Правда, в меню еще соблюдается однородность, имманентная логика таблицы имен файлов: все написано буквами на фоне и расположено построчно. Однако можно уже представить себе и такое самодостаточное перечисление, безразличное к чему-либо, кроме самого себя, которое разрушит язык. Для этого есть мультимедиа и будут сколь угодно разные компьютерные приставки. С ними в прямом смысле будут и ванна, и слово, и кофе, и кадр, и какава с чаем.

Как же вести себя не с перечислением, а в перечислении, внутри него? Согласно теореме Гёделя, «если формальная система непротиворечива, то невозможно доказать ее непротиворечивость средствами, формализуемыми в этой системе», внутри нее. Поэтому на дубль-планете не надо ничего доказывать, а также превращать, производить, предпринимать, предписывать и исполнять предписания. Трудноуловимое поведение внутри точней всего, думается, отразила лирическая поэзия, она для этого и была. Вот, например: «И я следил в тени колонны черты алмазного лица...» Не за чертами следил, не против и не за: следил без предлогов, без управлений.

Без предлога винительный падеж слова «черты» в этой строке теряется, превращается в такой же именительный падеж, как «я». «Я» и «черты алмазного лица» максимально сближаются, наплывают друг на друга, именование удваивается, и ситуация как бы скрадывает глагол. «Следил»? — конечно, но разве об этом речь? Глагол, отношение, поведение мерцают «в тени колонны», они сомнительны. Поведение есть — поведения нет, поведение есть — поведения нет, поведение есть — поведения нет. Это всех устраивает — и глагол, и компьютер, и пользователя. И это весело.

ТЕЛЬМА И ЛУИЗА СНОВА В СЕДЛЕ

НИНА ЦЫРКУН

Лошади едят овес, Волга впадает в Каспийское море, американское кино — мужское. То есть (если расшифровывать последнее) в центре американского фильма стоит мужчина, он — протагонист, вокруг которого вертится действие, женщина же, в основном, выполняет функции «ходи-ходи»: нагнетает напряженность, попадает в руки врага, чтобы осложнять жизнь героя, громко визжит от страха и время от времени обнажает ту или иную часть тела.

Есть, правда, еще кино не то чтобы женское, но для женщин. В 90-е годы вал этой продукции увеличивается прямо-таки лавинообразно. «Красотка», «Неспящие в Сиэтле», «Забудь про Париж», «Сабрина», «Тема для разговоров» — жанровые римейки и новейшие изделия, сработанные по последней технологии, эти фильмы для стенографисток, как сказал бы Кракауэр, повествуют о любви и судьбах, которых никогда не бывает в жизни, и безмерно льстят женщинам-зрительницам. А между фильмами теми и этими — странноватый жанр, который я обозначила бы как экшн/f — феминизированные фильмы мужского действия. Тут, в первую очередь, вспоминаются женские вестерны — «Оторвы» и «Женщины прерий» (Buffalo Girls — телевизионная картина с мужеподобной на этот раз Анжеликой Хьюстон и кроткой Мелани Гриффит). Частенько экшн/f выглядят пародийно — не забавна ли в ипостаси Черной Бороды Джина Дэвис, сыгравшая пиратку Морган в «Острове головорезов»? Бывает, что смотреть на экран не совсем удобно, — например, когда Кэтлин Тернер в роли агента В.И.Варшавски ввязывается в очередную потасовку. Иногда, хотя и редко, получается замечательно — «Тельма и Луиза» Ридли Скотта, романтический дуэт Сьюзен Сэрэндон и той же Джины Дэвис (на этот раз в феминной партии) в жанре buddy movie. «Имитатор» Джона Эмиела — не меньшая удача феминистски ориентированного кино, чем лента Ридли Скотта (как лучшие мужчины — женщины, так и лучшие феминисты — мужчины).

«ИМИТАТОР» (COPYCAT)
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Кен Байдерман, Дэвид Мэдсен
РЕЖИССЕР Джон Эмиел
ОПЕРАТОР Ласло Ковач
КОМПОЗИТОР Кристофер Янг
ХУДОЖНИК Джим Клей.
АКТЕРЫ Сигурни Уивер, Холли Хантер, Дермот Малруни, Гарри Конник-мл.

Warner Bros. — Regency Pictures
США
1995

Эмиел составил классическую пару с полным учетом карьерной репутации и облика актрис: высоченная, суховатая Сигурни Уивер — бывший лейтенант Рипли из трех «Чужих» и стерва-начальница из «Работающей девушки» (психолог-криминалист Хелен Хадсон) — и крохотная (1,55 *м* ростом) Холли Хантер, прославившаяся в романтической роли немой музыкантши в «Фортепьяно» Джейн Кэмпион (сотрудница уголовной полиции Эм Джи Монахан). Они смотрятся рядом, как крепкая волевая Тельма и хрупкая Луиза, но ролевые ситуации меняются на противные: Хелен оказывается жертвой маньяка-убийцы, решившего инсценировать знаменитые преступления, и ей предстоит вторично пережить ужас нападения психопата в туалетной комнате. А между двумя этими страшными испытаниями — психическое расстройство, превращение рациональной деловой дамы в запуганное существо, не смеющее ступить за порог своей квартиры, и постепенное выздоровление благодаря усилиям отважной малютки Монахан, пытающейся заставить Хелен преодолеть страх и помочь вычислить маньяка.

Действие фильма происходит в Америке, то есть в стране будущего, где, как становится ясным из кино, останутся жить только преступники, гоняющиеся за ними полицейские, а также обслуживающие тех и других программисты и психоаналитики. Эта Америка — чистое пространство психотриллера с выходом в «Интернет». В квартире-логове Хелен — три никогда не выключающихся «Пентиума»; это ее «завалинка» (здесь сходятся посплетничать известные друг другу только по кодовым именам дамы), это ее интеллектуальная отдушина (у Хелен есть постоянный шахматный партнер), но это и вестник смерти, и даже самая эманация смерти. А процедура умерщвления, осуществляемая Норманом Бейтсом наших дней, очкариком-программистом, живущим в доме деспотичной, прикованной к постели мамаши, выглядит как граммотное инсталлирование (загрузка программой) с последующим методичным вхождением в каждый файл директории. Эта процедура длится долго, но сократить шаги, изменить путь нельзя, ибо тогда собьется оперативная память и ноуменальный компьютер зависнет. Вспомните, как Норман Бейтс в «Психозе» тщательно готовил убийство в ванной. Убийство в общественном туалете требует к себе не меньшего внимания. Тем более что задача усложнилась: это вам не примитивное «модернистское» убийство, имеющее цель в самом себе; здесь главное — в точности воспроизвести, репродуцировать, оттиражировать событие, уже имевшее место. Вот, сказал бы В.И.Ленин, прекрасный образчик практического берштейнианства: движение — все, конечная цель — ничто. Соответственно, цель зрителя — не дожидаться, чем кончится (это он, положим, знает и так), а каждую минуту с восхищением следить за красотой игры, обращая внимание на знаковое красное платье Хелен (откуда оно — из «А теперь не смотри...» Николаса Рэга или из «Повара, вора...» Питера Гринуэя?), любоваться точностью и ладной пригнанностью деталей, бесшовностью монтажных стыков, когда, например, Хелен вздергивают на проволоке за шею в туалетной кабинке. Медленное течение фильма приучает к подробному всматриванию без мурашек на спине. Все кончается не столь трагично, как в «Тельме и Луизе», даже наоборот, хорошо кончается. А, как известно, то хорошо, что хорошо кончается.

ЭТО ВАМ НЕ В ИГРУШКИ ИГРАТЬ

НАТАЛЬЯ ВАСИНА

Очень много пап и мам, вставив кассету с новым мультиком в видеомагнитофон в детской комнате, уходят на кухню смотреть футбол, боевики, слезоточивые мексиканские сериалы.
Конечно, и в мультфильмы, как и в компьютерные игры, уже давно проникли захватчики, подлые предатели, виновники звездных войн, обладатели ужасного оружия и смертельных секретов мироздания, злые монстры и пр., и пр. Но в мультфильматографе (назовем этот вид искусства вот так, серьезно) есть

творения, рядом с которыми померкнет две трети всего взрослого кино. Зачем делать такие сравнения? Затем, чтобы остановить руку отмахивающегося отца семейства, говорящего, что мультики, мол, пускай смотрят дети, а он устал и имеет право вытянуться на диване и посмотреть Джекки Чана или американский футбол... и успешно уснуть на пятнадцатой минуте.
Между тем, легендарный Уолт Дисней продолжает дарить детям и взрослым мультфильмы, которые

«ИГРУШЕЧНАЯ ИСТОРИЯ»
(TOY STORY)
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Джосс Уэндон, Эндрю Стентон, Джоел Коэн, Алек Соколой
РЕЖИССЕР Джон Лассетер
Walt Disney Productions
США
1996

надолго становятся для первых — их жизненными координатами, а для вторых — золотым ключиком, отпирающим в них доброту, доверчивость, способность к живому и непосредственному отклику. Сколько детей месяцами воображают себя Оловянными солдатиками, Аладдинами, Щелкунчиками или Маугли. И сколько взрослых умирают со смеху, а потом украдкой утирают слезы, смотря «Красавицу и Чудовище» и «Русалочку».
В продукции студии «Уолт Дисней», вероятно, нет разделения на просто «мультфильмы» и «мультфильмы для взрослых». Их мультфильмы — для всех сразу. Сценаристы и режиссеры этой компании в ребенке видят будущего взрослого, а во взрослом человеке продолжают видеть ребенка.
Диснеевские сказки — своего рода волшебная книга, которую лучше всего прочесть всем вместе.
Одна из новых страниц этой книги — «Игрушечная история».
В детстве каждый из нас, играя в свои игрушки, иначе как живыми и не

воспринимал их. Детское воображение — сила необыкновенная и непредсказуемая. Любой ребенок верит, что его игрушки живут и тогда, когда он к ним не прикасается, когда он спит или гуляет далеко от дома. И сколько ребенок отдал бы за то, чтобы хоть краем глаза подсмотреть жизнь игрушек, когда они думают, что их хозяин их не видит! Я не раз обнаруживала свои игрушки совсем не в том порядке, в каком, как мне казалось, я их оставляла. Любопытство и ревность к тому, что что-то происходит без меня, заставляли меня устраивать за ними настоящую слежку, подолгу не спать, а притворяться спящей, врываться в свою комнату тогда, когда, казалось, меня никто не ждет, чтобы застать всех врасплох. Но мои хитрые игрушки всегда успевали замереть и напустить на себя нарочито обычный вид.

Большая семья игрушек мальчика Энди пополняется новым членом. «Базз — световой год» — новинка сезона! Это еще что такое? Звездный полицейский, прилетевший из далекой галактики Z, которую он защищает от злого императора Зорга, — так он рекомендуется притихшим игрушкам. Один только ковбой Вуди — любимец Энди и пока безусловный лидер всей этой игрушечной компании — обеспокоен деловитостью и неприступным великолепием новой игрушки.

Брови Вуди хмурятся от набежавших ужасных подозрений. «Ну да, разве могут мои сапоги и шляпа противостоять его космическому скафандру? — будто написано на его лице. А моя веревочка с колечком на спине, дернув за которую, можно услышать: «Ну что, попались, голубчики! Вода в колодце была отравлена!», уж конечно, покажется теперь просто нелепой перед его лазерной пушкой и прочим арсеналом. И теперь я не буду любимой игрушкой Энди?!»

Итак, абсолютное первенство нарушено. Видя быстрорастущее любопытство и восхищение перед новичком всех его собратьев, Вуди пытается разрядить ситуацию, подтрунивая над роскошной игрушкой. Но Базз наповал сражает всех заявлением о том, что он не просто космический полицейский. Он умеет летать!

Базз нажимает одну из кнопок у себя на груди, и за его спиной распускаются два блестящих крыла, как у настоящего маленького самолета. Это становится совершенно невыносимым, и Вуди пускает в ход свой последний, печальный и опасный для всех них козырь: в конце концов, все они — Мэри и ее овечки, Картофельная голова, динозавр, такса и свинья-копилка, и детские бинокль, и компьютер, и солдатики, и он сам, и Базз — всего лишь игрушки. И нельзя утверждать, что ты можешь летать. Ты можешь делать только то, что делает с тобою хозяин, то есть Энди. Какой злой гений нашептал тебе эти слова, Вуди? Что привело тебя к таким размышлениям? Впрочем, ведь дети иногда тоже изрекают где-то подслушанные, но еще не осознанные ими истины. Невозможно объяснить, почему, но в этот момент становится жутковато.

К счастью, Базз — неутомимый и бесстрашный — мудро пропускает мимо ушей всю эту заумную болтовню. Он — настоящий космический полицейский, и он может летать: «В бесконечность, и еще дальше!» После виртуозных падений, скольжений, отскакиваний и прыжков, благополучно создавших иллюзию головокружительного полета, Базз приземляется с настоящим триумфом. А бедному Вуди так и не удается хоть кого-нибудь убедить в том, что Базз просто красиво падал.

Борьба за право быть и называться любимой игрушкой Энди толкает ковбоя на остроумные хитрости и нечестные ходы. В режиссерских решениях

проскальзывает пародия на знаменитых киноковбоев и суперменов. Гримасы, ухмылки, эмоциональные взрывы, жесты героя напоминают приемы игры Клинта Иствуда и Шона Коннери, Шварценеггера, Кевина Костнера и других идеальных мужчин — любимцев публики.

«Базз — световой год» тоже вполне узнаваем: прищур и мгновенное выхватывание оружия, гримаса напряженного обдумывания ситуации с непременным вскидыванием брови — все выдает в нем классического голливудского полицейского с его трогательно-туповатой удалью.

Каждый момент существования этих двух игрушечных героев, равно как и «настоящих» (но тоже рисованных) — мальчика Энди, его ровесника и соседа Сида, — не просто правдоподобен. Трехмерное пространство, раскадровка эпизодов и подробность каждого кадра заставляют говорить о полноценном кинематографическом повествовании.

Герои этого мультфильма не просто объемны и умеют двигаться вперед, вбок, назад и в глубину кадра. Каждое событие, пусть самое незначительное, рисуется и монтируется здесь в развернутый визуальный ряд. То есть если, например, Базз выпал из окна по вине Вуди, то это событие словно бы снято с разных точек и разными планами. Сначала мы, находясь среди остальных игрушек, наблюдающих за происходящим, видим, как Базз, не удержавшись на ногах, падает с края подоконника и исчезает из нашего поля зрения. Общий ужас! Затем мы видим глазами самого Базза, жертвы коварства, стремительно приближающуюся траву и кустарники, растущие под окном комнаты Энди. Игрушки с криками кидаются к окну, а виновника происшествия мы застаем лежащим на полу — Вуди лежит, как упал, и трагически смотрит в потолок. Бедняга совсем не хотел такого исхода, он только хотел, чтобы Энди взял с собой в машину именно его, — вот и все. Но кто же ему поверит? Что делать? Вздохнув, Вуди закрывает рукой лицо.

Герои мультфильма удивительным образом сочетают в себе и детскую, и взрослую логику одновременно. И в этом, мне думается, заключается их безусловное обаяние. Наивность часто сменяется трезвым взглядом на вещи, а детская безответственность в итоге уступает место вдумчивой оценке собственных поступков.

Случайная неосторожность и скверная безысходность ситуаций вынуждают двух игрушечных соперников пройти сложный, исполненный смертельных опасностей путь и вернуться к своему хозяину настоящими друзьями.

Опять хэппи энд? Ну, конечно! Создатели мультфильмов просто не имеют права на другое завершение истории. Хотя... кто знает, может, лет через десять и в мультипликацию проникнет двусмысленный, «тарантиновский» финал. Ведь проник же в анимационный мир зеленоголовый герой Джима Керри из «Маски».

К счастью, сегодня есть высокая мультипликация, которая не копирует киногероев, стандартное противостояние «плохих» и «хороших» и т.д., а переосмысливает известные киноситуации и перерабатывает в мультипликационные шедевры. А их герои становятся ровесниками для всех — и для детей, и для их родителей. Взрослых они добродушно приглашают увидеть себя глазами детей и посмеяться всем вместе. И, между прочим, хорошие мультфильмы всегда дают маленький урок вкуса к хорошему кино.

ВАМПИРЫ: СВЕЖАЯ КРОВЬ

ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА

Кинематограф знает разных «Дракул»: и ужасных чудовищ, и инфернальных красавцев, и эстетских графов. Этот Дракула — несчастный неудачник, ибо что он ни делает, за что ни возьмется — «не идут дела». То родная тень предательски сбежит, то летучие мыши, эти «прекрасные дети ночи», под ноги нагадят. Беда за бедой. Летит вампир Дракула, обернувшись летучей мышью, к пышногрудой красавице Люси, а она вдруг, перед самым его благородным носом, захлопнет окно, и бедолага благополучно расшибет о стекло свою седую голову.

Действие фильма происходит в 1893 году, сначала в замке Дракулы в Трансильвании, а затем в Лондоне. Интерьеры и костюмы выдержаны в стиле викторианской эпохи. Все, как полагается по классическому сюжету Брэма Стокера. Только теперь это не триллер, а комедия с элементами черного юмора. Сам граф Дракула —пленительно элегантный седой старикан, отличный танцор, но патологический неудачник. (Непонятно, как ему удалось прожить столь долго, если он так фатально невезуч.) Его слуга Томас Рэнфилд — совершенно ошалевшее существо, преданное повелителю до ярко выраженного идиотизма. Именно этот умник и станет причиной окончательной гибели Дракулы. Изо всех сил пытаясь спасти графа от преследователей, слуга откроет окно, через которое на повелителя и прольется смертельный солнечный свет. Еще более занятна комическая пара старичков: профессор Абрахам Ван Хельсинг и доктор Стюард, владелец психиатрической клиники, в стенах которой томится придурковатый Рэнфилд. Профессор Ван Хельсинг (его играет сам режиссер фильма Мэл Брукс)—крошечного роста и пронырливого вида медицинский хитрец. Его хобби — ставить своеобразные опыты над студентами-первокурсниками. Суть этих опытов сводится к следующему: уважаемый Ван Хельсинг проводит вскрытие трупа и при этом как бы невзначай просит студентов подержать в руках то мозги, то внутренности. Кто выдержал — тот

«ДРАКУЛА МЕРТВЫЙ И ДОВОЛЬНЫЙ» (DRACULA DEAD AND LOVING IT)

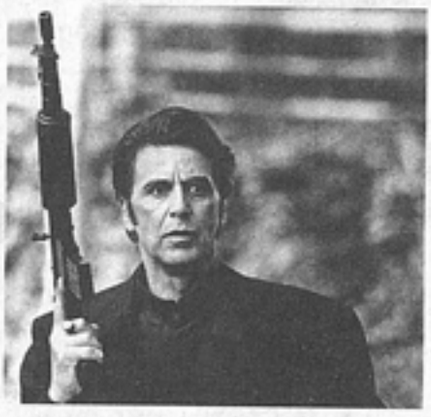
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Мэл Брукс, Стив Хаберманн, Руди де Лука
РЕЖИССЕР Мэл Брукс
ОПЕРАТОР Майкл Д.О'Шиа
КОМПОЗИТОР Хьюми Манн.
АКТЕРЫ Лесли Нильсен, Питер Мак-Никол, Стивен Уэбер, Эми Ясбек, Мэл Брукс
Columbia, Castle Rock Entertainment, in association with Gaumont
США
1995

настоящий врач, считает мудрейший профессор. Однако этого испытания не выдерживает никто, кроме, разумеется, самого «светила науки». Доктор Стюард представляет собой тень подвижного и предприимчивого Ван Хельсинга. Он туповат, бестолков и на деле совершенно бесполезен. Конструкция фильма использует канву классического сюжета, расшитую своеобразными бенефисами — «лацци» главных комиков: графа Дракулы, Рэнфилда, профессора. В этих бенефисах иногда участвуют и «простаки»: доктор Стюард и жених его дочери Мины Джонатан. Сам Джонатан — недалекий молодой человек, «шляпа», чем непрерывно пользуется проныра Ван Хельсинг. В сцене вбивания осинового кола в сердце новоявленной вампирши Люси (племянницы доктора Стюарда) профессор, силком затащив в склеп Джонатана, плетет ему всякую чушь, лишь бы самому увильнуть от неприятной процедуры. И увиливает, а дурак Джонатан в ходе операции получает такие фонтаны крови, как будто в гробу лежит не хрупкая девушка, а по меньшей мере средних размеров слон. На невинный вопрос бесхитростного «хирурга», почему же так много крови, профессор медицины, не моргнув глазом, отвечает: «Ну, она же только что поела» (незадолго до их прихода Люси благополучно подпиталась сторожем). Подобных комических сценок в фильме предостаточно, что, естественно, сводит на нет ауру леденящего кровь ужаса, заключенную в каноническом тексте. Страх испарился, на смену пришел черный юмор. Итак, новый виток дракулианы ознаменовался изгнанием Дракулы-чудовища и приходом Дракулы-комика. В фильме есть оригинальный эпизод «Сон вампира», в котором Дракула появляется не только ночью (как обыкновенный, порядочный вампир), но и днем. Граф преспокойно разгуливает среди людей, дивится солнцу, ест жареную курицу, пьет красное вино. «Почему же теперь такое возможно?» — недоумевает озадаченный вампир. И решает, что это молодая кровь Люси оживила его. Пользуясь терминологией вампира, можно сказать, что в старое тело классического сюжета влилась молодая кровь цветущего кинокомикса, чем заметно обновила его. После недавнего длинного, обстоятельного, эстетского залпа копполовского «Дракулы» подобное расслабление, снижение полета кажется вполне закономерным. Ведь главное, чем можно вновь и вновь заманивать зрителей, это умение, использовав старое интригующее название, найти оригинальный и одновременно доступный широкой публике ракурс в изложении давно известной темы (замечательно, если этот ракурс будет комедийным). Нехитрые условия успеха в данном случае с честью соблюдены. И, похоже, довольны все, даже сама жертва смеха — столь бесславно погибающий в конце фильма бедолага вампир.

ХИТ

НИНА ЦЫРКУН

Простодушный зритель поверит, что фильм снят с единственной целью — свести наконец в одном кадре харизматических звезд Роберта Де Ниро и Аль Пачино. Действительно, можно было бы заводиться на проект ради одного только эпизода «Встреча в кафе», который, конечно же, войдет в фильмотечный сет самых знаменитых в истории кино кадров. Но, как выяснилось, нашумевшее rendez-vouz — блистательный трюк, банальная обманка, натюрморт XVII века, приглашающий в пограничную зону между реальностью зрительного зла и абсолютно «нежилой», вакуумной реальностью фильма, воссозданной по законам геометризма в духе Чарлза Шилера, представлявшего «объемы» американского городского ландшафта контрастами несмешанных красок. Так в «Схватке» только огнями светящихся окон на черно-бархатном фоне изображаются фантомные контуры небоскребов, между которыми, словно космический корабль через астероидный пояс в «Звездных войнах», скользит полицейский вертолет. Так в «Схватке» изображается место первой встречи налетчика Нила Мак-Коли (Роберт Де Ниро) и сыскаря Винсента Ханны (Аль Пачино) на задворках каких-то складов в районе города Ангелов под выразительным названием Мусорная Яма: четкий прямоугольник



«СХВАТКА» (HEAT)
АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР Майкл Манн
ОПЕРАТОР Данте Спиноттн
КОМПОЗИТОР Элиот Голдентал
ХУДОЖНИКИ Марджори Стоун, Макширли
АКТЕРЫ Роберт Де Ниро, Аль Пачино, Вэл Килмер, Джон Войт, Дайана Венора

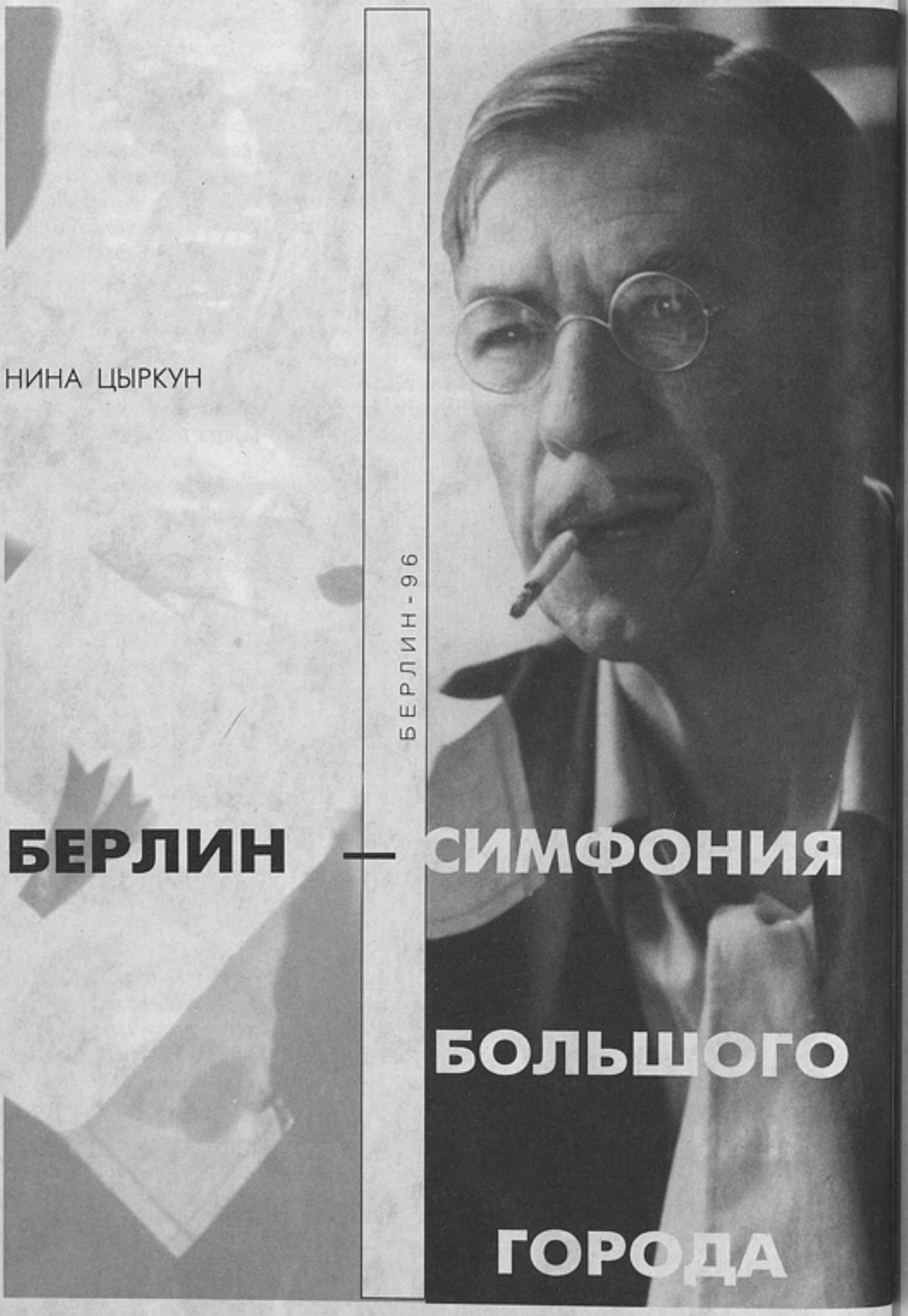
Warner Bros., Monarchy Enterprises, Regency Pictures, A Forward Pass
США
1995

двора, темно-красный кирпич пакгауза, угольно-черная тень. Ощущение безжизненности, метафизической неподвижности и бессилья, зависимости от воли кого-то невидимого, кто зорко наблюдает за тобой.
Это есть пространство их virtuosity — виртуальная, вполне условная реальность проявления virtue, что переводится: доблесть, долг, ценность (знают ли компьютерофобы про «виртуализм» — «виртуальное» присутствие Христа в таинстве евхаристии? Шутка) — все это производные от латинского virtus, санскритского vira, древнееврейского wer — герой, мужчина.
Винсент Ханна разряжает напряженность, помахав рукой прячущемуся на крыше Мак-Коли. Этот понимающий, почти дружеский жест будет отыгран в финале. Смертельно раненный Мак-Коли протягивает руку своему противнику-убийце Ханне, и тот ее принимает. (Что, кстати, есть прямая цитата из «Обратной тяги» с тем же Де Ниро, где отличившийся на тушении пожарный перед смертью протягивает руку своему брату, подозревавшему его в поджогах, спрашивает: «Кто

брат твой?» и получает ответ: «Ты» — и точно таким же жестом они пожимают друг другу руки.)
То, что фильм поставлен вовсе не ради исторической стыковки двух самых знаменитых италоамериканцев, не встретившихся даже у Копполы в «Крестном отце» (где Де Ниро сыграл молодого Вито Корлеоне, а Аль Пачино — его сына Майкла), стало ясно, когда, на четвертом месяце проката, английский журнал «Инквайер» известил публику о том, что «Схватка» (этим переводом слэнговое значение слова heat передано не вполне: heat — полиция, прессинг и оружие, я бы перевела «Атас!») есть натуральнейший авторимейк телевизионной ленты, снятой Майклом Манном десять лет назад, с другим, естественно, кастингом и под названием «Лос-анджелесская криминальная игра».
Между прочим, телевизионный дебют Манна «Иерихонская миля» принес ему премию «Эмми». Он и вообще штучный режиссер. Дебют в большом кино стал подарком для синефилов, которые до сих пор не могут забыть его «Вора» с Джеймсом Кааном, как и последующие работы — «Охотник за людьми» и «Последний из могикан». В сущности, в каждом из этих фильмов есть нечто важное, что кажется Манну приметой нашего времени, что нельзя оценить в манихейской дихотомии безусловного добра или зла, что существует — и ни в зуб ногой. В «Воре» Фрэнк, подобно Мак-Коли в «Схватке», — профессиональный грабитель, до совершенства отточивший свое ремесло, типичный представитель капиталистического мира с его требованием профессионализма. Опять же, как Мак-Коли, он занимает определенное ему этой же системой место и подчиняется правилам профессиональной этики, но в определенный момент встает перед проблемой экзистенциального выбора. «Охотник за людьми» — история знакомого нам по «Молчанию ягнят» Ганнибала Лектора и бывшего фэбээровца Уилла Грэма, который (вместо Джоди Фостер) обладает уникальной способностью вживаться в сознание своих «подопечных». «Последний из могикан» — не столько очередное осуждение цивилизации белых, вошедшее в моду с известных пор, сколько дань уважения иной, погибшей, культуре. Не говоря уж о «схватках» могикан и гуронов в еще не окаменевших джунглях. Позиция тонкого вчувствования и понимания другого трансформировала историю про полицейского и вора в buddy-cinema[1], достоверность которому придало то самое, что выше названо обманкой: встреча Нила и Винсента в придорожном заведении, где они, осторожно прощупывая друг друга, понимают, насколько близки — так, как могут быть родственны только Де Ниро и Аль Пачино, — как братья, как отец и сын, как потомки иммигрантов из одной страны, как профессионалы-актеры с одинаковым шлейфом ролей, как люди одного поколения, как мужчины, обретающиеся в мужском мире, как одинокие романтики, которым, каждому в свой черед, после серии мелких выигрышей и крупных потерь придется, в конце концов, проиграть все.

[1] Buddy cinema можно (довольно неуклюже) перевести на русский как «кино приятелей». В качестве особого цикла соответственную группу фильмов обозначил в конце 80-х профессор Р.Колкер, воспользовавшись названием ленты Билли Уайлдера «Дружок, дружок» (Buddy Buddy, 1981) — римейка картины Эдуара Молинаро «Боль в...» (1974), явившейся, в свою очередь, экранизацией театрального мюзикла Франсиса Вебера.

BERLIN-96



НИНА ЦЫРКУН

БЕРЛИН-96

БЕРЛИН — СИМФОНИЯ БОЛЬШОГО ГОРОДА

Драматургией Берлинского фестиваля я не прониклась. Он столь огромен и разнообразен, что выявить некое общее движение, «тенденцию», можно, наверно, только с очень далекой дистанции, откуда-нибудь из занебесья. А изнутри фестиваль кажется таким же хаотичным и неохватным, как сам город — не просто гигантский, но как бы состоящий из множества разных городов. Из симфонии городов.

Настроенность на умилительное узнавание Берлина, знакомого по эмигрантской литературе, не оправдалась. Правда, можно было опознать Александерплац Бёклина и Фасбиндера и Унтер ден Линден — на счастье, эти места оказались невдалеке от советской комендатуры и не подверглись массированным разрушениям. Так что дом, где жил авантюрист Николай Григорьев из «Завещания доктора Мабузе», сохранился, а № 207 по Кайзераллее, где Виктор Шкловский писал «Zoo», — нет. Интересно, было ли тогда в ходу зловещее словцо «зачистка» (так жутко напоминающее термин «окончательное решение»), которое зазвучало на чеченской войне? Но очевидец сказал в 1950 году, что похоже было, будто Берлин «обрили наголо». Все, конечно, давно застроено, в западной части — не традиционно, как в восточной, а свободно, элегантно и космополитично.

Как-то на перекрестке, торопясь на просмотр, я вдруг подумала: «Цоо-Паласт», главный фестивальный кинотеатр, — это же, наверно, бывший «УФА-Паласт»? Если так, то именно на этом месте в 1925 году, стоя перед потоком гудящих машин, Карл Майер задумал сценарий фильма о Берлине, из которого родилась пластическая мелодия «Берлин — симфония большого города». Он все время вспоминался на фестивале с его калейдоскопичностью, синкопическим ритмом, бесконечным разнообразием и беспорядочным симбиозом всевозможных сюжетов, событий и впечатлений. Я, конечно, не Вальтер Рутман, но, притулившись к плечу гения, чувствуешь себя спокойней.

SENSE, LIES AND CINEMA

Одно из самых ярких первых впечатлений — деловой напор Эммы Томпсон, приправленный актерским обаянием («Американский фильм? — Плечико нервно вздергивается, бровь взлетает вверх. — Ах, ну да...». В двадцатисекундной мизансцене на пресс-конференции упаковано все: мы небогатые, но гордые и ужасно талантливые. Американцы, правда, дали деньги... Но какое это имеет значение?).

Изумрудные — в цвет английской лужайки — футболки с надписью Sense and Sensibility — мелочь, но вышедшая к премьере книга под названием «Sense and Sensibility Джейн Остин. Сценарий и дневники Эммы Томпсон» — это уже недвусмысленная попытка увековечиться на фоне первой леди английской классической литературы. Тем более явная, что сей мемориал предваряет слово продюсерши — Линдси Доран с хроникой не только гвоздевого события, но жизни и творчества первой леди сегодняшнего английского кино.

У бедного постановщика — берлинского призера 1993 года (за «Свадебный банкет») Энга Ли — фильм самым беззастенчивым образом «украли» (семь номинаций на «Оскар», но о режиссере не вспомнили). Впрочем, так же верно будет сказать, что фильм ему подарили. Роль Энга Ли свелась, в основном, к урезыванию четырехсотстраничного сценария. «Он же не просто иностранец — иностранец в квадрате!» — ужаснулась Эмма Томпсон, когда Линдси заикнулась о том, чтобы подрядить на режиссуру тайваньского Ли. В глазах Линдси Энга Ли с Джейн Остин сближает сквозная тема всех его фильмов — убийственная власть традиции. Хотя сам он не скрывает: «Я не воспитывался на романах Джейн Остин, и этот фильм для меня чужой».

Для самой же Эммы Томпсон вся работа проникнута личными мотивами. Так же, как Джейн и ее сестра Кассандра, они с сестрой Софи росли в семье очень любимого, но рано ушедшего из жизни отца: актер и режис-

сер Эрик Томпсон умер в пятьдесят два года. В сценарии уточняется, что Генри Дэшвуд, отец Элинор и Марианны, умирает в пятьдесят два. По закону наследственное имение отходит сводному брату девушек, а Элинор (Эмма Томпсон), лишенная возможности зарабатывать на жизнь, принимает на себя символические мужские функции, роль главы семьи. В жизни актриса тоже стала «главой семьи» — возглавила съемочную группу. Во времена союза с Кеннетом Бранахом она, бывало, повторяла с притворной кротостью: «Спасибо моему мужу, режиссеру...», и было заметно, насколько несвойственна ей эта подчиненная роль. Теперь наступила пора бурного самоосуществления. Лейтмотив фильма — женщина, глядящая в окно. Множество вариантов этой мизансцены — знак женской тяги к бегству из заключения в домашнем плену — было придумано именно Эммой.

Но женская страсть к независмости оказывается разрушительной, а потом и наказуемой. Вырвавшись из дома, Марианна блуждает, застигнутая дождем, падает и попадает в еще худший плен — к беспечному и корыстному соблазнителю Уиллоби, явившемуся в обманном рыцарском облике.

Эмма Томпсон заслуженно получила «Оскар» за адаптацию литературного произведения. Она сумела сделать важную вещь: усилила романтическую иронию (рыцарь на белом коне, домик Маргарет на дереве, откуда она наблюдает за событиями, кстати или некстати пробалтываясь) и тем избавила фильм от угрозы превратиться в иллюстрацию омертвевшей музейной вещи. Самое же замечательное по части адаптации — акцент на персонаже, который у Остин едва обозначен. Маргарет, младшая сестренка Элинор и Марианны, стала связующим звеном между ними. Пора, наконец, сказать о названии фильма, удостоенного «Золотого медведя». Дословно его можно, конечно, перевести как «Разум и чувство». Но Джейн Остин хотя и использовала метод «гуморов» Бена Джонсона (каждый персонаж — некое воплощенное качество), однако очень изощренно. По тонкости «смесей» характеров она превзошла Филдинга и Стерна и даже тех, кто писал позже, — Диккенса, Теккерея или сестер Бронте. Элинор — sense (разум), Марианна — sensibility (чувство), но sense — это еще и корень sensibility, и в то же время со-кращенное (ук-рощенное) sensibility, состоящее из sense и ability (способность); так что если разбить это слово формально, получится «способность размышлять». Сама ассонансность названия говорит о неразрывности, взаимоперетекании этих качеств. Они недаром приданы двум нежно привязанным друг к другу сестрам, и каждая страдает от недостатка второго качества. Вообще sense — не «чистый разум», а, согласно словарю, «непосредственное постижение» (пять чувств — five senses), а уже потом трезвое суждение и прочее, и восходит все это к латинскому sentire — чувствовать.

Энг Ли, как и Джейн Остин, оказался хорошим мастером «смесей». На пресс-конференции его спросили: «Какой у вас получился фильм — английский, китайский или это универсальный коктейль?» «Универсальный коктейль, — ответил режиссер и, намекая на деньги студии Columbia, уточнил: — колумбийский коктейль».

В конкурсной программе «колумбийский коктейль» удачно соседствовал с фильмом Илдико Сабо Bitches, к сожалению, не замеченным жюри. Рискуя превратить фестивальный обзор в заметки переводчика, начну все же с названия. По-венгерски фильм называется Csajok; объясняя, что этим словом женщины называют себя, когда собираются вместе, А.Трошин выбрал «чувихи». Но, верно, не случайно венгры сами предложили английский перевод — Bitches, отсылающий к императиву феминисток «Разбуди в себе стерву!» Три женщины — Дорка, Барбара и Энико — в истерии длящегося развода дают себе волю и действительно превращаются (каждая по-сво-

ему) в стерв, вызывая цепную реакцию разрушения, которое расходится от эпицентра взрыва, расщепления «атомного ядра» — краха «ядерной» семьи. Разбудили в себе стерву. Раздразнили в мужчине зверя. Проорали все заветные слова, вплоть до «хочу, чтоб ты сдох!». А счастья нет. И родная дочь кричит сперва: «Мама, ты не женщина!» А потом: «Я хочу остаться сиротой!»

(Ева-разрушительница, похотливое чудовище, подобно Медее, в слепой ярости уничтожавшей семя Язона, мстящее охладевшему к ней мальчишке, причем в нежном, хрупком облике «хичкоковской», внешне холодной северянки, — такова героиня фильма Бу Видерберга «Все по справедливости» (Lust ost fägring stor), получившего «Серебряного медведя».)

Баня, бассейн, декорированный великолепными образцами самцов с их бесполезной мужественностью, ритуальные действа вокруг экзотического гуру, фетишистское обихаживание гигантского цветка в горшке и, наконец, последнее утешение — стакан — весь этот ужас «женского счастья» после расторжения общественного договора между женщиной и мужчиной только чуть-чуть приоткрывает завесу над бездной, которая грозит разверзнуться перед человечеством, уставшим, что ли, от какого-никакого (патриархального) порядка и готовым впасть в доэдипов хаос матриархата. Последнее напоминание о гармонии (которая, конечно же, всегда в прошлом, только в прошлом, в небывшем «золотом веке») — явление цыгана с его музыкой, танцем и любовью, — этого последнего странствующего рыцаря, поклоняющегося прекрасной даме, однако точно знающего, кто в доме хозяин, и готового сразиться с соперником «на квадратном метре водки». Но это только напоминание, греза, потому что та музыка, те танцы и та любовь навсегда остались во времени цыган.

Анархическому реализму Илдико Сабо и нервно-умной игре Дороття Удварош жюри предпочло доведенный до автопародии маньеризм Бертрана Блие и пленилось изящной стилизацией Анук Гринберг («Серебряный медведь»), этого оранжерейного цветка, выведенного стараниями режиссера, который рискнул в миллион первый раз поставить фильм о проститутке с золотым сердцем, «потому что шлюха — неотъемлемый атрибут кино, как гангстеры с их пушками». «Мужчина моей жизни» (Mon homme) — третий фильм Блие с Гринберг (после «Раз, два, три, солнце» и «Спасибо, жизнь»). Именно благодаря Блие (его фильму «Тестикулы», или, как у нас буквально перевели, «Вальсирующие») прославились в свое время Миу-Миу, Патрик Деваэр и Жерар Депардье, создавшие коллективный портрет поколения эпохи французского застоя — эры Помпиду. Тогда, в 1973 году, после не принесшей ему ни славы, ни денег ленты в духе «прямого кино» «Гитлер? Не знаю!» (1963) Блие нашел тот верный тон, который не изменяет ему до сих пор. Специфическая смесь грязного натурализма и лирической утонченности — знак оставшегося с юности восхищения Борисом Вианом, плюс изрядная доля провокации делают фильмы Блие чем-то вроде «испанской птички», начиненной кайенским перцем. Можно любить или не любить Блие, строящего причудливый мост между «берегом левым», «берегом правым», но ему не откажешь в тонком чутье, способности улавливать легчайшие дуновения в атмосфере времени. Вероятно, француженки успели пройти ту фазу, на которой застала своих героинь Илдико Сабо. Прошли, благополучно миновали угар феминистской экстремы и вновь вошли во вкус добровольной зависимости от мужчин. Клошар с подбитым глазом (Жерар Ланвен) становится вожделенным объектом проститутки по призванию, служащей девицы и стареющей дамы, подкарауливающей освобождающихся из тюрьмы — в надежде, что хотя бы они изголодались по женской ласке.

Если только сюжет Блие не мистификация, не плод фантазии, не желаемое, которое выдается за действительное. Валерия Брюни-Тедески,

соперница Анук Гринберг по сюжету «Моего мужчины» (волей режиссеров наработавшая образ эдакой мамзель Юло — неуклюжей дылды, бесконечно попадающей в нелепые ситуации, — и, между прочим, с подачи женщины, Ноэми Львовски, так что дело не в мужском шовинизме), так вот она появилась на фестивальном экране еще и в фильме Эли Шураки с бескомпромиссным названием «Лжецы» (Les menteurs). Режиссер решил поделиться жизненными наблюдениями, накопленными почти за двадцать лет работы в кино, и они свелись к двум максимам: нет правды на земле, но нет ее и в мире кино; кино — инструмент власти. Ложь в Мувиленде поистине спасительна — без нее не только не обойтись на пути к славе, без нее вообще не выжить.

«Все по справедливости», реж. Бу Видерберг

REDUZIERT

Можно понять, почему так долго держится в театре мода на кожаный пиджак Креонта. Хочется думать, что дело не в дефиците сценографических идей, а в недостатке средств. Хотелось бы так же сказать и про кино, но не получается. Потому что «Ричард III» (Richard III) Ричарда Лонкрейна («Серебряный медведь» за режиссуру), во-первых, соседствовал в программе с пышнейшей «Реставрацией» (Restoration) Майкла Хоффмана (оба проекта с мощной американской поддержкой), а во-вторых, принципиально воспроизводит сценическую постановку Ричарда Эйра 1989 года. (Кстати, Кеннет Бранах ставит сейчас «Гамлета», транспонируя его в XIX век. Почему не в XVII или XXI?) Вечные проблемы редуцируются до ad hoc ситуаций. «Ричарда III» смотришь с азартом: как режиссер справится с монологом «Зима тревоги нашей позади...» — Ага, Йен Маккеллен начинает его в пиршественном зале, а заканчивает в сортире. Здорово. А как он вывернется со знаменитым «Коня, коня, полцарства за коня!» — Ага, посадил героя в танкетку. Здорово. Масса придумок, которые кажутся пустыми выкрутасами, потому что если бы ставили Шекспира, в них и нужды бы не было, а вектор внимания направился бы совсем в другую сторону. Но ставили не Шекспира, а Ричарда Эйра, который прекрасно перенес трансплантацию. Мы узнали, что родителям надо любить детей своих, иначе могут возникнуть многие беды (гражданская война в Великобритании в 30-х?). Во всяком случае, и Лонкрейн, и один из лучших шекспировских актеров своего поколения Маккеллен полагают, что решающее влияние на судьбу су-

хорукого горбатого Дика оказало пренебрежительное отношение к нему матери, герцогини Йоркской.

Название фильма Майкла Хоффмана (по роману Роуз Тремейн, 1989) — «Реставрация» несет в себе подтекст, отвечает основному канону исторического романа (частная жизнь человека на фоне исторических событий) и развивается в духе «сентиментального путешествия» — приключений в море житейском, в которых герой обретает себя. После смерти Кромвеля из изгнания вернулся Карл II. Его коронация возвестила о начале в стране «золотого века». Скука пуританского правления сменилась пышностью и весельем нового двора. Главный герой фильма — Роберт Мервел — человек науки, одаренный врач, который, прельстившись высочайшей милостью, попадает в придворные ветеринары. Как «Счастливчика» Линдсея Андерсона, судьба, едва вознеся высоко, бросает его в бездну, пока, наконец, пережив чуму, пожар, смерть жены, он не возвращается туда, откуда начал свой путь, — чтобы вести жизнь праведника.

«И солнце слышит», реж. Им Хо

Учтено было, кажется, все — по линии сценарной, декоративно-костюмной, актерской и проч. В главной роли — номинант на «Оскар» за «Чаплина» Роберт Дауни-младший плюс Мэг Райан, плюс шикарные и отвечающие эпохе костюмы Джеймса Ачесона (он получил за них свой третий «Оскар», два другие — за «Последнего императора» и «Опасные связи»), дамы с осиными талиями и голыми плечами, с фантастическими прическами. Золотые ладьи, куртины, бельведеры. Спецэффекты — большой пожар Лондона, кесарево сечение. Но от этого изобилия быстро утомляешься, ибо размах и блеск добросовестно воспроизведенной обстановки XVII века, окружавшей «веселого короля», явно несоразмерны скудоватой истории, рассказанной вечно подающей надежды Роуз Тремейн, которой повезло больше, чем Шекспиру. Хотя Шекспир, разыгранный пусть даже в набедренных повязках, остается Шекспиром. А что останется от Роуз Тремейн без Джеймса Ачесона? Разве что номинация на «Букер».

БЕРЛИН-96

ПОЕЗДА ПОД ОСОБЫМ НАБЛЮДЕНИЕМ

«Золотой медведь» российскому фильму («Прибытие поезда» Андрея Железнякова) свидетельствует прежде всего о тщательности отбора и, возможно, о том, что «гибель богов» (столичных мейджеров) еще не означает смерти отечественного кино.

Документальный девятиминутный фильм Железнякова (шестая работа тридцатитрехлетнего режиссера из Екатеринбурга) — это монтажная лента в духе Пелешяна, иллюстрирующая историю России в XX веке через главную метафору искусства XX века — поезд. Поезд царской семьи, броневики эпохи гражданской, поезд победителей, поезд «челноков». Сверхметафора фильма — распредмечивание известного афоризма: в России роль времени играет пространство. Смысл времени — в пожирании бесконеч-

ного пространства, которое все не убывает и никуда не приводит. Скрывается за поворотом очередной состав, но откроется ли за ним новая земля, счастливая жизнь? Или поезд пойдет по кругу, как в «Комедии строгого режима»...

«Железнодорожная» тематика сегодня вообще очень мрачна: тоска дорожная, железная... Когда объявили о проекте «Прибытие поезда» (Железняков тут ни при чем, я про другое «Прибытие...», демонстрировавшееся в «Форуме»), я думала, что все кинутся снимать «Анну Каренину». На экранизацию романа Толстого, естественно, рассчитывать не приходилось, но мотив, но персонаж, но эпизод... Ни боже мой. Не сразу до меня дошло, что никакой «Анны Карениной» сейчас быть не может по той простой причине, что это роман о любви, а где нынче для нее время и пространство? Нету. Поэтому в сегодняшних разработках на первый план выходит «машина» Каренин, а не Анна, а он никакого отношения к поездам не имел.

Сам собой подверстался сюда «Буранный полустанок» Бакыта Карагулова (Киргизия — Казахстан), хотя фильму, мне кажется, больше подошло бы другое название романа Айтматова — «И дольше века длится день». Когда книга только вышла, все попали под обаяние красивой легенды о манкуртах; режиссер же отказался от выигрышного, зрелищного вставного эпизода и упомянул о манкуртах скороговоркой — ему казалась важнее советская судьба человека.

Тягучая томительность степной жизни, переданная почти статичной камерой, долгими планами, напоминающими Брессона (как и почти всегда фронтальные проекции), диссонировала, правда, с «книжным» текстом диалогов, перенесенных сюда из романа почти без изменений. Наверное, в этом был свой умысел — озвучил же Брессон «Дневник сельского священника» сверх диалога еще и текстом Бернаноса. Но если не понимаешь по-киргизски, беда: либо смотри фильм, либо читай слова.

«Буранный полустанок» показывали в программе «Панорама» не меньше трех раз и всегда при полном зале. Кроме синефильской публики на фильм приходили немецкие турки, они понимают киргизский. Чингиз Айтматов приехал получать премию «Берлинале Камера» за заслуги перед фестивалем и после просмотра отвечал на вопросы зрителей. Говорил вещи, которые мог бы произнести, наверное, только в демократическом Берлине, но вряд ли в Москве, — о том, например, что остается писателем соцреализма.

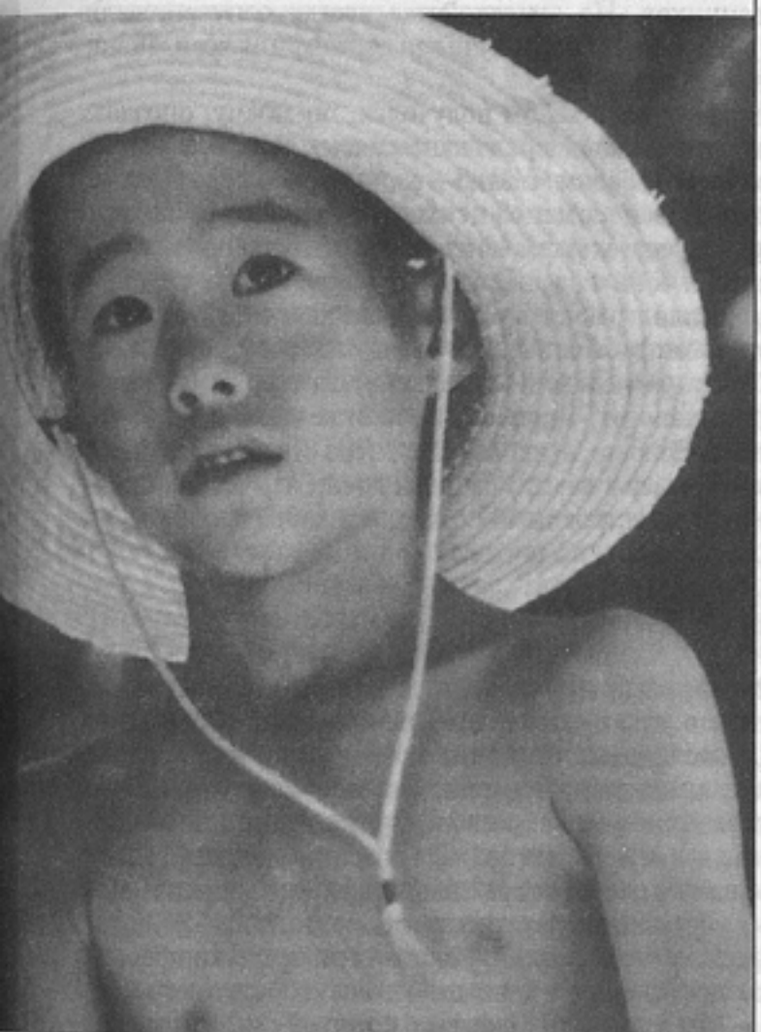
БЕРЛИН-96

«Деревня снов», реж. Иочи Хигоси

ВОЙНА И КУЛЬТУРА

Если у вас нет в Берлине друзей, лучше всего выбрать Вергилием Милана Кундеру. Славянин с опытом жизни в соцлагере, связавший в себе Запад и Восток, он продумал, кажется, все, о чем могла бы зайти речь здесь, на перекрестке Европы. В первый раз он вспомнился на

одном из лучших эпизодов фильма Бу Видерберга, действие которого происходит в Мальмё в 1943 году. Фрэнк (Томас фон Брёмссен), муж той самой учительницы, что мелко, но больно мстит Стигу, слушает по радио немецкую музыку, и в голове у него не укладывается, как совмещаются война и эта музыка, как можно на одном языке писать такие стихи и произносить такие речи? Как раз об этом говорил Поль в «Бессмертии», называя историю «европейской извращенностью», требующей перемен, а участниками этого «эстафетного бега» — Робеспьера, Наполеона, Бетховена, Сталина, Пикассо. «Значит, Бетховен и Сталин сопоставимы?» — спрашивает его оппонент. И получает ответ: да. Война и культура — два полюса Европы, ее небо и ад, ее слава и позор, но разъединить их нельзя. Если кончится одно, кончится и другое, а то, что в Европе уже пятьдесят лет нет войны, таинственным образом связано с тем, что здесь уже полвека не объявлялся новый Пикассо.



БЕРЛИН-96

Кундера закончил роман в 1988-м, иначе не вложил бы в уста героя такой скользкий аргумент. Но тогда кровавые события на Балканах еще не начались и о войне в Европе рассуждать было легко, она действительно казалась невозможной. Со смертью идеологий, размышлял Поль, война уйдет навсегда, ведь это идеологии воевали друг с другом, а теперь их перестали принимать всерьез. Идеологии и история кончились одновременно. Возможно, идеологии умерли, история закончилась, но есть такая вещь, как инерция истории, некий исторический резонанс идеологий. В фильме дебютанта Горчина Стояновича (Югославия — Венгрия) «Предумышленное убийство» (Ubistvo s predumislajem) юная фотожурналистка Булика, которой плевать на идеологию, тем не менее повторяет трагическую судьбу своей бабки. И не зря у Кундеры оппонент называет задиристого Поля «остроумным союзником своих могильщиков».

Еще два фильма о прошлой войне было на фестивале. «Матушкин кураж» (Mutters courage) Михаэля Верховена (Германия — Великобритания — Австрия) по повести знаменитого мастера театрального черного юмора Дьёрдя Табори получился не в меру слащавым, и подлинная история матери Табори, избежавшей благодаря своему мужеству лагеря смерти, прямо по-бодрийаровски превратилась в очередной игрушечный Холокост — достаточно вспомнить эпизод в вагоне, когда люди с желтыми звездами на груди как бы тают и остается бесконечный золотой шлейф этих елочных звезд.

«Страстная неделя» (Wielki tydzien) Анджея Вайды — первый в польском кино фильм о вине поляков перед евреями.

В 1981 году кто-то из начальства Института киноискусства дал мне на перевод привезенную с фестиваля, кажется, в Гданьске, кипу газет с бунтарскими текстами авторов «кино морального беспокойства». Была там и статья (не помню, чья) под названием «Господа французы,

садитесь первыми!». Садиться предлагалось на скамью подсудимых по обвинению в коллаборационизме и предательстве. Во французской прессе прошла волна материалов о не вполне достойном поведении поляков во время геноцида. Так вот, в ответ французам припоминались «Ворон» Клузо и «Лакомб Люсьен» Маля — вам, мол, надо каяться, а мы что...

Роман очевидца событий в Варшавском гетто Ежи Анджеевского, экранизированный Вайдой, был написан в 1948 году. Даже в 1995-м польский Епископат отказал режиссеру в благословении этого проекта. Хотя Вайда и сказал на пресс-конференции, что боится «не польского антисемитизма, а американского империализма», который может помешать прокату «Страстной недели», тем не менее эта работа потребовала от него мужества, даже дерзости именно по отношению к общественному мнению соотечественников. Но эти свойства всегда сопутствовали карьере режиссера (в Берлине Вайда получил за достижения всей жизни «Серебряного медведя»).

И все же фильм в том виде, в каком получился, по-моему, опоздал. Потому что невольно вписывается в ряд давно снятых лент — к «Ворону» и «Лакомбу Люсьену» добавим «Уйти — вернуться» Клода Лелуша (кстати, там был использован сюжетно-психологический ход «Страстной недели»: причина предательства — женская ревность) и ничего, кроме этнической краски, к ним не добавляет.

Вероятно, это не входило в расчет Вайды — даже наверное не входило, но фильм пошатнул миф католической Польши. Люди совершают предательство на Страстной неделе и не ведают, что творят. Что дала стране тысяча лет христианства? Впрочем, я никогда не могла понять, чем Торквемада лучше Сократа. Дивная лента Яна Якуба Кольского «Мелодии с тарелок» (Grajacy z talerza) оживляет тени языческих предков в священном долу, мир, устроенный по законам добра и любви, «до заветов и запретов», и в нем хочется жить.

САД СИНТЕТИЧЕСКИХ НАСЛАЖДЕНИЙ

Прекрасный новый мир, распространившийся на пределы Восточной Европы, внес смятение в умы и породил ностальгические воспоминания о прошлом. Кризис кинематографий, затронувший все бывшие соцстраны, не коснулся, кажется, Венгрии. Потому, может быть, что при всех сложностях венгры сумели трезво взглянуть в лицо новой реальности — не обольщаясь ее перспективами, но принимая такой, какова она есть. Их не смущает и очередная технологическая революция, новый «Х» в культуре — виртуальная реальность. «Да и стоит ли нам, бывшим узникам соцлагеря, ее страшиться? — спросил на пресс-конференции Миклош Янчо, представивший на фестивале короткометражку «Мозговая смерть». — Мы ведь жили в системе, которую сами обозначали «так называемый социализм», а значит, это и был самый настоящий виртуальный мир».

А между тем, на Берлинале состоялась премьера Виртуального кинофестиваля, собравшего в «Интернете» глобальное сообщество независимого кино. Это был круглосуточный, нескончаемый марафон — горячие новости с фестиваля, пресс-конференции, семинары, к которым можно было подключиться в любом уголке света.

Гвоздем ВКФ стала демонстрация документального фильма кореянки бразильского происхождения, ныне обитательницы Нью-Йорка Йары Ли «Синтетические удовольствия», в котором были продемонстрированы возможности преображения человеческого тела и разума с помощью новейших технологий, а также различные аспекты виртуальной или кибер-культуры. Фильм призван убедить в том, что виртуальность впервые в истории создает общество подлинно равных людей. Она снимает физические различия (в том числе возрастные), объединяет одиноких и т.п.

Кибер-культура открывает головокружительные перспективы, позволяя человеку обрести власть над природой, не нанося ей вреда, власть над собственным телом (с помощью генной инженерии и пластической хирургии), а также над тем, что называют «идентичностью» (этот термин заменил неадекватное слово «личность», ушедшее вместе с эпохой модерна), — последнее благодаря новым психотропным препаратам, всяческим smart-drugs, которые рекламировал — кто бы вы думали? — Тимоти Лири, только с седой бородой.

Естественно, очередной футурошок, переживаемый человечеством, ставит массу проблем, связанных прежде всего с неограниченной трансформативно-манипулятивной властью, с тем, что называется постили трансгуманизмом — расширением возможностей человека за счет — новейших эскапистов, выбирающих жизнь в социуме «Интернета». Но об этом нам придется думать завтра.

TEDDY, BIER

Берлин всегда был демократическим городом, и так же демократичен Берлинский кинофестиваль. В этом году праздновал свой десятилетний юбилей «Плюшевый мишка» — Barenbaby, Teddy — приз секции сексуальных меньшинств. Отцы-основатели этого фестиваля в фестивале — Манфред Зальцгебер и Виланд Шпек; история Тедди уже обросла легендами и, увы, из года в год пополняет свой мортиролог — ее творцы пребывают в зоне повышенного риска. В лауреатах числятся «Эдуард II» и «Витгенштейн» Дерека Джармена, «Нитратные поцелуи» Барбары Хаммер, а теперь — «Женщина-арбуз» Черил Дани (США) о чернокожей лесбиянке, «Целлулоидный чулан» Роба Эпштейна и Джеффри Фридмана (США) о взаимоотношениях гетеро- и гомосексуалов. Специальный приз жюри получил фонд «Пластер» за работу по сохранению «нашей коллективной визуальной памяти» — фильмов Джека Смита (известного под именем Лунная Богиня) и внесшего вклад в распространение розово-голубого кино.

Teddy-gala, торжественное вручение призов, состоялось в демократическом районе на Ораниенштрассе, в клубе с черными стенами и некрашеным дощатым полом, на который публика, тесно стоявшая в зале с банками пива в руках, бросала окурки. Народ, кожано-джинсовый, держался корректно и просто, акция носила скорее политический, чем какой-либо иной, характер и, кстати, началась с хореографического пролога, озвученного песней, где говорилось, что нет культуры, кроме пролетарской, и Лев Троцкий пророк ее. Открытие, правда, подзадержалось — ждали директора Берлинале Морица де Хадельна, который приехал и подтвердил, что Берлинский фестиваль — единственный из больших международных — гордится тем, что у него есть такая филиация, и нипочем не уступит своего завоевания.

Россию в жюри представляла Ира Корманнсхаус — немка, которой скучно жить в Берлине и она поселилась в Петербурге, работает на киностудии и наводит мосты.

Не знаю, как чувствовали себя немногие мои коллеги, приглашенные на закрытие большого фестиваля. Наверное, комфортно. Но таких мероприятий — масса и они везде одинаковы. А в этом зале, напоминавшем политическое кабаре 20—30-х, была такая атмосфера демократизма, какой не почувствуешь в стремительно обуржуазивающейся Москве. И вообще:

если честно
неизвестно где страшней
неизвестно где скучней
где противней неизвестно

Вольф Бирман

ТРИ КИТАЯ И ОДНА ЯПОНИЯ

Нет нынче международного фестиваля без фаворита-китайца. В Берлине им стал Им Хо с лентой «И солнце слышит» [Tai yang you er], вполне вписывающейся в то, что в КНР называют «новым интернациональным подходом». Смешанная в продуманных пропорциях местная экзотика, немножко политики, много страсти (женская душа мечется между собственными страхами и запретными желаниями).

Не остались без внимания и кровавая «Солнечная долина» [Ri guang xia gu] Хэ Пина (Гонконг), и жесткая история из современной жизни «Маджонг» [Mahjong] Эдварда Янга (Тайвань). А также японский «роман воспитания» «Деревня снов» [E no naka no boku no mura] Йочи Хигаси — история взросления двух мальчиков-близнецов. Глядя этот фильм, вспоминаешь слова Вима Вендерса о том, что лучше провести детство, скрючившись на татами в японской семье, чем в просторном американском доме...

AMERICA AMERICA

В Берлине относятся к «голливудской экспансии» без той истеричности, которая сильно дает себя знать у нас или, скажем, во Франции, где почему-то считается, что если отстрелить американцев, дела в собственном кино сразу пойдут на лад. В Германии же умеют обратить американское влияние себе на пользу. Да и смешно было бы сетовать на эту самую экспансию, когда славу Голливуда создавали выходцы из Германии — от Полы Негри и Любича до Ланга и Уайлдера.(Кстати, у Вальтера Рутмана в «Берлине...» только два киношных момента — афиша Тома Микса и ноги Чаплина на экране.) Америкой живо интересовался Гёте — за это Милан Кундера устроил ему в горних свидание с Эрнестом Хемингуэем. В 20-е годы американизм стал реакцией на культуру «вильгельмизма»; общая увлеченность Америкой в Веймарскую эпоху повлияла на те открытия, которые немецкие авангардисты нашли в американской массовой культуре. После второй мировой, по свидетельству Вендерса, свободные футболки и поп-музыка сделались формой освобождения от репрессивной фашистской культуры. «Меня спас рок-н-ролл», — твердо заявил Вендерс, и кто скажет, что он не национальный режиссер?

На этот раз на фестивале, не считая ретроспектив Билли Уайлдера и Джека Леммона, было представлено 36 американских фильмов — от главного лауреата Sense and Sensibility и солидного стоуновского «Никсона» (Nixon) до

Sense and Sensibility («Разум и чувство»), реж. Энг Ли. Элинор — Эмма Томпсон

лесбийской «Женщины-арбуза» (The Watermelon Woman) Черил Дани. В фавориты кроме творения Эммы Томпсон вышли: дистопический триллер «12 обезьян» (12 Monkeys) Терри Гиллиама, комедия «Охомутай Коротышку» (Get Shorty) Барри Зонненфелда (с Траволтой и Де Вито), политико-психологический биопик «Никсон», экшн-бурлеск «От зари до зари» Роберта Родригеса и сверхполиткорректный «Ходячий мертвец»[1] Тима Роббинса («Серебряный медведь» Шону Пенну). Трудно представить более широкий разброс, а если добавить сюда гораздо менее конкурентоспособные «Домой на каникулы» (Home For The Holidays) Джоди Фостер в жанре, почему-то обозначающемся в Голливуде по-немецки heimlich (ностальгическая драма о возвращении в родительский дом) и криминальную драму Пола Мазурски «Преданный» (Faithful) с неувядающей Шер в главной роли, то получится полный комплект — на любой вкус и взгляд. Об основных хитах читайте подробно в наших ближайших номерах. Замечу только, что фильм Родригеса поставлен по сценарию Тарантино, за который тот получил когда-то свой первый гонорар (полторы тысячи долларов), а сценарий «Коротышки», к сожалению, тоже провалялся слишком долго, и за это время успели выйти «Игрок» и «Пули над Бродвеем», так что свежесть сюжетного хода, увы, поистерлась. И уж если продолжить тему сюжетов, то более всех озадачил публику Гиллиам. Оказалось, что даже у авторов нет ответа на загадку «12 обезьян». «Я посмотрел готовый фильм, — сказал он, — и понял, что ключа к нему у меня нет». Так что разгадывать ничего не надо. Достаточно смотреть. А то мы уже забыли, что кино — не шахматы и к тому и предназначено — чтобы смотрели.

[1] Dead Man Walking на тюремном жаргоне означает «приговоренный к смертной казни» и переводится, соответственно, «ходячий мертвец» или, если угодно, «живой труп». «Прогулки» и «променады», которые мелькают в нашей прессе, тут ни при чем. Фильм же Родригеса в нашем прокате именуется «От заката до рассвета» — якобы дословно, но не точно, dusk — не закат, а сумерки. Лучше перевести «От зари до зари» — это точно по смыслу и отчасти передает музыку оригинала From Dusk Till Dawn — послушайте, как звучит!

ДМИТРИЙ УХОВ

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ В ЭПОХУ ИХ ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ

«Кабинет доктора Калигари», реж. Роберт Вине

В конце февраля в Екатеринбурге проходил фестиваль «Немое кино — Живая музыка», организованный Екатеринбургским центром современного искусства при поддержке большого числа уральских компаний и учреждений, а также Немецкого культурного центра имени Гёте (Гёте–Институт) и московского Музея кино. Он продолжался три дня, демонстрировались классические ленты 10–20-х годов, по два фильма в день: один в сопровождении местных, другой — зарубежных музыкантов.

Два из шести фильмов фестиваля снабжены одним и тем же музыкально-жанровым подзаголовком («Носферату — симфония ужаса» и «Берлин — симфония большого города»), но он носит метафорический смысл. В эпоху немого кино собственно музыка так и не успела стать органичной его частью: кинематографисты начала века редко настаивали на использовании конкретной партитуры, даже если сами специально заказывали ее композитору-современнику.

«Незакрепленность» музыкального сопровождения рождала многообразные и часто слу-

чайные дуэты изображения и аккомпанемента. Лишь с конца 70-х годов музыканты стали обращаться к кинолентам примерно так же, как к литературным произведениям, при сочинении вокальной музыки.

Хотя философ Сусанна Лангер и заметила как-то, что «между искусствами не бывает счастливых браков; возможно лишь более или менее пристойное сожительство», альянс кино и музыки все же состоялся, причем задолго до рождения самого кинематографа. Живший в XVII веке изобретатель «волшебного фонаря» иезуит Атаназиус Кирхер был также автором двенадцатитомного труда по музыкальной теории (а заодно и создателем «автоматизированной системы» для сочинения музыки). Тем не менее факт рождения нового качества из соединения музыки и кино выявился только благодаря неигровой кинотрилогии режиссера Годфри Реджио и композитора Филипа Гласса, начатой в 1982 году памятной лентой «Коянискацци». Примечательно, что это произошло уже после того, как сложилась эстетика, так сказать, обратного явления видеоклипа, то есть кино- или, точнее, телеизображения, наложенного на музыку. И более или менее серьезные музыканты, особенно импровизаторы, тоже начали активно искать контакт с любыми видами кинематографа. Джаз и кино вообще ровесники, первый звуковой фильм даже назывался «Певец джаза», хотя оформлен был музыкой Чайковского. Появились даже коллективы, специализирующие на озвучивании классических лент немого кино, например французская Une Drame Musical Instantanet.

Пример идеального союза двух искусств продемонстрировало известное в России трио шведских музыкально-политических радикалов «Локомотив Конкрет» под руководством саксофониста и композитора Дрора Файлера. При участии специалиста по live electronics и андерграундному видео Матса Линдстрема шведы регулярно озвучивали фильмы Эйзенштейна, из которых на этот раз была выбрана «Стачка» (1924/1925). Если вспомнить, что футуристическая музыка начиналась в том числе и с механической имитации шумов, сопровождавшей «Прибытие поезда» на сеансах братьев Люмьер, то становится понятным, почему именно авангардному «Локомотиву» блестяще удалось подчеркнуть хореографическую пластику Эйзенштейна. Введенные в аккомпанемент узнаваемые («Очи черные») и почти узнаваемые цитаты («Ода к радости», «Песня единого фронта») в положенных по смыслу местах обеспечили успех сорокаминутного непрерывного шумового «забоя» у довольно разношерстной публики екатеринбургского кинотеатра «Октябрь».

На открытии «Броненосец «Потемкин» прошел с музыкой Эдмунда Майзеля, в свое время согласованной с самим режиссером. Из Москвы поступил редуцированный вариант партитуры, для сравнительно небольшого числа исполнителей. Впрочем, может, и к лучшему — в екатеринбургском «Октябре» двойной состав симфонического оркестра как следует и не разместился бы. Вторым в тот вечер выступило трио под управлением контрабасиста-виртуоза Марка Дрессера, представляющего нью-йоркскую антрепризу The Knitting Factory — первоначально авангардный джаз-роковый клуб, а теперь и фирма компакт-дисков и абонемент, у которого екатеринбуржцы, похоже, позаимствовали не только идею фестиваля, но и, слегка переиначив, название Silent Film — Loud Music. Нет никакого сомнения в том, что интерес к немому кино в этой среде пробудил авторитетный саксофонист и композитор, лидер передового отряда джаз-роковых постмодернистов Джон Зорн. Еще во время учебы Зорн написал диплом, посвященный диснеевскому композитору Карлу Столлингу, а потом привлек всеобщее внимание несколькими компакт-дисками с авангардными версиями популярной киномузыки (первый — The Big Gun был посвящен Эннио Морриконе).

Трио Дрессера аккомпанировало классическому экспрессионистскому фильму, особенно популярному среди джазменов-экспериментаторов, — «Кабинету доктора Калигари» (1919) Роберта Вине. От многих других версий музыку Дрессера отличает тоже, можно сказать, идеально соответствующая и сюжету, и эпохе стилистика: от музыкального классика экспрессионизма Альбана Берга (подготовленный рояль Энтони Коулмэна) в сомнамбулических эпизодах до «музыки джунглей» младшего современника режиссера Вине Дюка Эллингтона в ярмарочных сценах (труба Дэйва Дугласа).

Легко заметить, что для «киномузыкальных» римейков выбираются — как и для балета — сюжеты условные, а не реалистические. Особенно интересно поэтому было посмотреть, что получится из фильма Роома — Шкловского «Третья Мещанская» (1927) с квартетом народных инструментов «Урал». Екатеринбургские мастера балалайки и баяна были весьма наивно ориентированы на «образчик зрительского кино, противостоящего помпезным и па-

ЕКАТЕРИНБУРГ-96

фосным революционным лентам» (из буклета фестиваля), и им не оставалось ничего другого,как в классическом иллюстративном стиле подогнать под любовный треугольник попурри из типового «народного» репертуара (с обязательной «Хабанерой» в кульминационной сцене). Но очевидно же, что сверхзадачей создателей «Третьей Мещанской» была коммунистическая пропаганда, в данном случае — равноправия полов, причем, напомним, в эпоху, когда жива еще была не только «буржуазная» мораль, но и идея «прекрасного нового мира» с общими женами и свободным от морали сексом, таким естественным, как потребность в «стакане воды», как это тогда называлось. Так или иначе, но благодаря бытовой тематике и активности местных болельщиков квартета «Урал» сеанс «Третьей Мещанской», кажется, публике понравился больше всего.

По пути аккомпанемента, а не прямой иллюстративности пошел знаменитый екатеринбургский трубач-универсал Сергей Пронь со своим ансамблем. Отталкиваясь от стилистики, заданной изобразительным и монтажным ритмом в документальной ленте Вальтера Рутмана «Берлин — симфония большого города» (предшественницы упомянутого «Коянискацци»), ансамбль Проня выбрал спонтанную импровизацию «без темы» в духе коллективного потока сознания а ля Майлз Дэвис, и хотя фильм при этом не приобрел нового качества, смотреть его все же было даже интереснее, чем с аккомпанементом в стиле ретро.

Были интересные колористические находки и у немецкого квартета Хайнца-Эриха Гедеке с участием легендарного вильнюсского ударника Владимира Тарасова, аккомпанировавшего первой экранизации романа Брэма Стокера «Дракула» «Носферату — симфония ужаса»(1922) Фридриха Вильгельма Мурнау, — потусторонний свист флажолетов, электронный хор контрабасов, говорящий тромбон самого Гедеке. Но, в общем, это был тот случай, когда почти все было сказано уже в увертюре. Без классического сюжета на экране музыкальный ряд показался бы безосновательно растянутым, тем более что многие могли сравнивать этот квартет со знаменитой французской группой Art Zoyd, лет пять назад привозившей в Россию своего «Носферату». Жаль, что Тарасову, мастеру Gesammtkunstwerk[1], (перформансы

«Берлин — симфония большого города», реж. Вальтер Рутман

«Берлин — симфония большого города»

с Ильей Кабаковым, Дмитрием А. Приговым), пришлось выступать в России (впервые за четыре года) именно в этом контексте.

Вообще то обстоятельство, что музыкальную программу фестиваля фактически формировал московский новоджазовый менеджер Николай Дмитриев, имело и позитивную, и негативную стороны: новый джаз, возможно, пользуется «прикрытием» кино чаще других видов музыки: весьма аморфная «свободная импровизация» структурируется фиксированным (и нередко уже знакомым зрителю-слушателю) текстом кинофильма. С другой стороны, у екатеринбуржцев могло сложиться впечатление, что немым кино вообще интересуются только джазмены (квартет «Урал» и не скрывал, что для него «Немое кино — Живая музыка» лишь случайный эпизод в профессиональной деятельности). К тому же старательно, но по-провинциальному книжно составленный фестивальный буклет ограничился только эпохой самого немого кино — ни о практике «переозвучивания» старых фильмов, ни о римейках, ни о новых явлениях (типа «Коянискацци» или «Кокто-дилогии» Филипа Гласса) в нем не говорится: не упоминаются ни «Метрополис» Джорджо Мородера, ни аналогичные работы российских композиторов, скажем, «Человек с киноаппаратом», озвученный Антоном Батаговым замедленной до «прострации» музыкой из «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха (в скобках также замечу, что у другого московского минималиста — Алексея Айги тоже есть музыка к «Метрополису», написанная для выставки «Москва — Берлин» по заказу Гёте-Института в Москве).

Хотя, конечно, объективной панорамой жанра «немое кино с живой музыкой» екатеринбургский фестиваль не стал, да и, наверное, вряд ли можно было от него этого требовать. И все же, пусть и ненадолго, у участников (и, хочется надеяться, у публики) возникло ощущение того, что даже в нашу эпоху исчерпанности художественных средств, что-то новое может родиться от брака искусств — хотя бы кино и музыки. Тем более что на пороге — искусство multimedia, и даже скромный екатеринбургский опыт может сейчас пригодиться.

[1] Gesammtkunstwerk *(нем.)* — дословно: синтетическое произведение. Теория, разработанная Р.Вагнером, создавшим музыкально-драматические образцы произведений, в которых «соединена мощь всех искусств». — *Прим. ред.*

НОВЫЕ ВРЕМЕНА

ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ

ЗАМЕТКИ О СОВРЕМЕННОМ ДОКУМЕНТАЛИЗМЕ

Материал этих заметок — программа VI Екатеринбургского фестиваля неигрового кино «Россия» (1995 год).

Задача — попытаться (в который раз) нащупать тенденции в развитии неигрового кино. Куда оно движется? А если никуда?.. А если — кто куда?..

Но необходима оговорка: я намеренно не касаюсь в этих заметках экономического положения неигрового кино. Несомненно, резкий упадок государственного финансирования (хотя оно, к счастью, пока еще продолжается) влияет на художественные тенденции кинопроцесса. Скажем, уменьшается относительное количество полнометражных лент, то есть возможность аналитического кино. Сокращаются сроки производства, а значит, меньше расчета на длительное наблюдение. Снижаются лимиты пленки, а значит, меньше вероятность точного «отлова» событий и состояний.

И все же, думается, эти факторы лишь частично определяют лицо нынешней документалистики.

ИДЕОЛОГИЯ

Основной вопрос дискуссии, проведенной во время фестиваля в Екатеринбурге, формулировался так: «Отражает ли сегодняшнее российское неигровое кино реалии современной жизни российского общества?»

Заметим это любопытное слово: «отражает». Вдосталь намучившись с ним в лоне марксистской эстетики, мы (многие из нас), увы, празднуем его и сегодня. Хотя оно и в самом деле удобно в обращении.

ЕКАТЕРИНБУРГ-95

Так вот, по мнению многих, — *не отражает*. «Многие» — это наши коллеги, режиссеры, сценаристы, опытные кинематографические бойцы. Но знаменосцем стал известный немецкий кинокритик, многолетний отборщик фестивалей Ганс-Иоахим Шлегель. Он убежден: российский документализм потерял боевитость, остроту. Экономические, политические проблемы ему не по плечу. Налицо — кризис.

Но есть и иное мнение: *отражает*. Я его абсолютно разделяю.

Отражает прежде всего тем, что лишь очень небольшая часть авторов обращается впрямую к актуальным политико-социальным темам. Это и есть знамение времени: апатия по отношению к социальной демагогии, лозунгу, фразе. Сегодня в среде документалистов и — главное! — зрителей господствует стремление *не спешить*.

Весы самосознания отечественной кинодокументалистики изрядно раскачались в минувшие годы. От тотального (за редкими исключениями) провозглашения «за здравие» — к столь же тотальному «за упокой» в перестроечные годы... Приходит, пришло уже время взвешенности, а не недовесов или перевесов. Неоднозначна, противоречива действительность. Отчего же кинематографу быть навеки осужденным на однозначность? И разве невозможна актуальная лента, где выверены все pro и contra?

«Семейные хроники» В.Ярмошенко — из этого круга. Талантливый рассказ о зарождении конфликта в Чечне, о первом приближении к войне; сам финал с его тягостным чувством неизбежности взрыва хорош именно тем, что откликается на разные точки зрения. И еще тем, что фильм сделан, так сказать, на глубинном, семейном уровне, а не в более выигрышных (но внешне) кругах враждующих политических элит.

«Российский блюз» В.Тимощенко и Ю.Юрченко при всей его нескладности и внешней бесформенности опять-таки хорош многосоставностью, полифоничностью конфликтов в предгорном северокавказском селе. И не столкновение партий и интересов самое главное в фильме, а судьба человека, конкретного персонажа, вовлеченного в эту борьбу.

И о судьбе старух пенсионерок, о бремени нынешней нищеты бывших ленинградских блокадниц, оказывается, можно рассказать так, как это сделала Т.Калиниченко в тонком фильме «На краю надежды». Потому что ее фильм — прежде всего *психологический* срез коммунально-квартирных обстоятельств, вскрывающий мнимое благородство молодого филантропа и горькую браваду пригретых им «одуванчиков». Кто возьмется сказать, что этот удивительный фильм — не о нынешних реалиях?

Стало быть, есть «зеркало времени»? Кривое! — уверяют мои оппоненты... С тинистого дна, казалось бы, забытого прошлого медленно, но верно выплывают знакомые пассажи. Искажен, мол, образ современного (чуть не сказал «советского») человека, экран перенаселен чудаками и чудиками, маргиналами (вот удобное словцо!), людьми антиобщественными или внеобщественными, угасающими отщепенцами... Где он — молодой, сильный, ответственный, деятельный герой нашего времени?

А нет его, милостивые государи! Пока нет, и не торопите его приход в искусство, прежде чем он появится в жизни. Этим каноном социалистического реализма мы сыты по горло.

Впрочем, я не совсем прав. В Екатеринбурге я увидел на экране и такого героя — в фильме В.Тарика «Мужчина в доме, или Кэвин Кэйн в стране большевиков». Молодой англичанин Кэйн, по любви женившийся на не очень молодой русской и поселившийся в уральской глубинке, куда как деятелен. Он всецело поддерживает российских коммунистов, ведет из собственной оснащенной студии радиопередачи в их пользу, митингует на площадях Екатеринбурга. Воистину, перед нами не маргинал. Но ироничный и тонкий фильм дает возможность оценить бесплодность, нелепость, а в конечном итоге и беспомощность «красного англичанина», уютно устроившегося за спиной российской женщины, той самой, что «вынесет все».

ЕКАТЕРИНБУРГ-95

Что ж, своеобразный ход Владислава Тарика, его «отрицание отрицания», по мне, льет воду на ту же мельницу. У времени есть свои герои и свои антигерои.

Маргинальное время сегодня на дворе, уважаемые критики, и на экран оно прежде всего выводит воплощающих его персонажей. Если угодно, именно в чутком слухе сегодняшнего кинематографиста, в его полной свободе выбора темы и героя, в отклике на внутренний голос, а не на понукающий идеологический призыв, и видится мне важная тенденция сегодняшней документалистики.

И потом, кто и когда к слову «маргинал» прикрепил устойчивый негативный ярлык? Человек в пограничной ситуации особо зорок, ему открыто прошлое и будущее, его способ жизни выявляет сущность происходящего.

«Художник и жертва» Тюрин, герой неожиданной картины П.Печенкина, не попадает под градации «положительности» или «отрицательности». Чудик? Чудак? Да нет, просто талант, просто человек, наделенный редким даром внутренней свободы, не регламентированный традиционными представлениями... Сочетание в этом человеке кротости и буйства, его дар видеть и передавать народную жизнь, сама естественность его существования — разве это не примета благодетельного процесса освобождения от предписанных норм секуляризованного советского существования? И не этот ли психологический процесс сегодня определяет время никак не в меньшей мере, чем приватизация или налоговая политика?

Два «трепача», два земляка, коротающие вечера за байками о несбыточном под бутылочку, — таковы герои картины В.Соломина «Полет на Марс»... Разве не воплощают они другой, может быть, не столь благотворный, но уж конечно массовый процесс подвижки в сознании общества? Этот процесс укрепления веры в чудеса и сверхъестественные силы, этот сдвиг в умах к инфернальному — вот она есть реакция индивидуума на его нынешнее бессилие изменить жизнь?..

А бегство сотен людей в секту «Златоуста из Потеряевки» — не тот же ли самый процесс попытки обретения смысла существования в маргинальном мире? Я не поклонник фильма Л.Кузнецовой, мне не по душе златоуст Лапкин, странно сочетающий в себе фанатизм веры и прагматизм ориентации в жизни. Но людей, пришедших к нему для «духовного окормления», безумно жалко. Это ли не приметы сегодняшнего дня?

Стало быть, утверждаю я, современное неигровое кино имеет тенденцию отражать не поверхность общественной жизни, но ее глубинные процессы. Обращаясь прежде всего к Личности, пусть и смятенной, оно запечатлевает душевные и духовные реалии России конца столетия. Я далек от того, чтобы считать высоким уровень достигнутого постижения времени. Но важно направление, вектор.

«Однако, — возразят мне, — что же они, ваши герои, ваши Личности и Человеки, так неудачливы, так близки к жизненному краху?..» Отвечу вопросом: разве сугубой победительностью должно мерить человеческую ценность? Что исповедует человек, чего взыскует, что ищет — куда важнее. Крах?.. Но один из величайших заветов русской культуры оставил нам Пушкин: «милость к падшим призывал». «Милость» в нашем случае — это уважение и понимание. И, разумеется, сострадание.

То и примечательно в нынешних поисках документалистов, что происходит как бы обновление вечной отечественной традиции милосердия и добра, изрядно обтрепавшейся в годы «великих свершений».

ЗРЕЛИЩНОСТЬ

Никуда не деться: неигровое кино можно увидеть сегодня лишь по телевидению. Но телевидение его не жалует: рейтинг низкий. Не хочет, мол, народ смотреть вашу продукцию. Вот и не даем мы (все каналы) вам эфирного времени или даем крохи, особливо ранним утром, или к полуночи, или по-прежнему «затычкой» в паузах, да и то если нет рекламы под рукой.

Разговор о показе неигровых лент на TV не входит в предмет этих размышлений. Одно лишь ясно: рейтинг — не вечная данность. Умный, толковый показ специаль-

ЕКАТЕРИНБУРГ-95 ЕКАТЕРИНБУРГ-95

ных программ способен повысить его за короткий срок. Но, разумеется, и от самих фильмов требуется некое качество, которое редко связывалось ранее с неигровым кино. Это и есть вышеупомянутая зрелищность.

В прямом смысле — визуальной зрелищности — телевизионный показ, по определению, не только не союзник, но, пожалуй, враг. Самые талантливые операторские изобразительные решения на голубом экране блекнут. Страдают и композиция, и цвет, и вся нюансировка полутонов. С этим ничего, впрочем, не поделать: желающим сполна ощутить тонкость пластического решения можно предложить лишь редкие премьерные и фестивальные просмотры. И все же истина заключается в том, что качественно выделанная киновещь при всех потерях на телевизионном экране все равно себя выкажет.

Этой зрелищностью, так сказать, первого порядка, обладают сегодня многие и многие фильмы. На мой взгляд, класс кинооператоров заметно вырос. На фестивале было много отменных работ. Е.Кокусев, С.Мокрицкий, А.Петрига, С.Петровский, М.Федоров — я мог бы продолжить перечень мастеров, не удовлетворяющихся просто «красивой картинкой», но пластически строго и чисто осмысливающих весь контекст фильма без самодовлеющих эффектов.

Но та же зрелищность в ленте Елены Саканян «Доски судьбы» оставляла впечатление именно красивых картинок. Снятых с воздуха, использовавших компьютерную графику, встряхивающих буйством цвета национальных костюмов — но не складывающихся, тем не менее, в гармоническое целое. Ибо тут не хватило, мне кажется, зрелищности более высокого порядка, когда захватывает и притягивает к экрану само существо повествования, его эмоциональная «завлекательность».

А куда более скромное зрелище в черно-белом фильме «Post scriptum» Татьяны Скабард не отпускало от экрана. Секрет был в обаянии главного героя, великого джазмена Эдди Рознера, в неожиданном повороте его биографии: через истории любви, счастливые или горькие.

ЕКАТЕРИНБУРГ-95

Я не открываю америк: любой персонаж на экране может быть более или менее зрелищным. Но это зависит не только от него самого. Еще и от того, как снимать. Никуда не денешься: тот самый маргинальный чудак, о засилье которого на экранах скорбят многие критики, — интересен. Интересен своими метаниями, своими перепадами мыслей и настроений, своей странностью, если угодно. Но эта зрелищность обеспечивается еще и тем, в какие обстоятельства ставит героя автор.

Сегодня больше, чем когда-либо, фильм нуждается в игре. Игре ума, игре, взламывающей привычные сценарные конструкции, игре монтажа, визуальной игре. Больше, чем когда-либо, ощущается потребность в энергетическом заряде фильма, его напористости, его эмоциональной подвижности.

Обнаруживается ли эта тенденция на экране? И да, и нет. В лучших работах — «Прибытие поезда», «Реквием. Вадим Сидур», «Счастье», в уже упомянутой «Истории Тюрина, художника и жертвы», в «Пленниках Терпсихоры» или «Зимнем буффе» она несомненно присутствует в самых различных формах. Но тем более очевидна обидная описательность, размагниченная вялость «Прощания с шестидесятыми» и «Русского плена», «Ах, у психов, жизнь...» и «Рассказов немецкого оптимиста», «Хомута для красного коня» или «Последнего парада». Тут впору говорить о негативной тенденции, об *описательности* как теневой стороне художнической свободы, непредвзятости.

Похоже, что реакция на публицистический бум конца 80-х сказалась не только в отказе от политической ангажированности, но и — увы! — в отказе от отчетливо выявившейся именно в те времена *конфликтности,* по сути мотора фильма.

Лишь немногие из нынешних фильмов несут в себе заряд столкновения — идей, персонажей, эстетик. А ведь именно тут один из ключей к зрелищности, к «прикипанию» зрителя к экрану. Столкновение двух ярких индивидуальностей, Учителя и Ученицы, в фильме Е.Резникова «Пленники Терпсихоры» «держит», что называется, зрителя почти все пятьдесят минут

фильма, как, пожалуй, и история молодых влюбленных в ленте Г. Дегальцева «Люблю». Но, честно сказать, в большей части фильмов столкновения ослаблены, пружина — вялая, и радоваться тут нечему.

ПРОФЕССИЯ

Последний Екатеринбургский фестиваль проявил проблему профессионализма. Точнее, проблему владения киноязыком, тем более современным. Налицо унылая повествовательность многих картин, обилие музыки или многословие диктора, пытающегося «раскрасить» текст, невнимание к жанру фильма, его целостному образу, индивидуальной окраске.

В немногих, увы, фильмах, найдешь внимание к непременному экранному *как*. Куда чаще перед нами затхлое удовлетворение одним лишь *что*. Но есть и иные примеры. Казалось бы, легче всего упрекнуть в архаике ленту С.Загоскиной «Твой Винсент»: творения Ван Гога иллюстрируются текстами из его писем. Классический, казалось бы, культуртрегерский фильм. Но автор отыскала соразмерность и ритм, простоту и ясность и избежала тривиальности.

И совсем иная стилистика выбрана дебютантом И.Калядиным для фильма о другом художнике: «Реквием. Вадим Сидур». Режиссер и оператор (М.Федоров) работают в жанре коллажа. Они резко сочетают разные фактуры: дневников, описаний, прямых съемок, цитат. Они не боятся дробности, но используют ее для создания полифонии. Динамизм и многомерность языка этой ленты — знамение времени, его живое воплощение.

В этом же направлении работает молодой режиссер В.Мирзоян. Его ироничная, в чем-то ерническая лента «Попсагония» может служить наглядной демонстрацией постмодернистского подхода к реальности. Фильм отважно и забавно смешивает цитаты из игрового кино с прямыми интервью, браваду героя и его исповедь. Самое удивительное тут — именно адекватность формы: рассказывая о популярном клипмейкере, талантливом «понтярщике», Мирзоян использует эстетику клипа, углубляя ее параллелями с древним российским скоморошеством, посмеиваясь и по поводу героя, и по собственному поводу.

Оговорюсь — я не отношусь к ревнителям модернистских, а тем более постмодернистских, форм. Я скорее пекусь о внимании к языку, о понимании сущностной, а не формальной роли формы. А.Железняков, вдохновленный юбилеем братьев Люмьер, строит свое «Прибытие поезда» чисто и точно. Он монтирует поезда всех времен, как знаки времени, его тотемы... Не мелкая «символятина», но широкое дыхание развернутой метафоры держит фильм. На мой взгляд, в этой работе форма победила содержание. Она осталась цельной, а в идее возник обидный «кикс». Уперся «наш паровоз», оказывается, всего лишь в... барахолку. Философия скатилась до памфлета...

Собирая по крупицам несомненные удачи во владении языком кино (монтаж, звуковое решение, ритм), я не могу пройти мимо работы В.Кобрина («Реальность № 3»), продолжающего и удивлять, и эпатировать. Не могу не отметить (при всей неэтичности моей позиции как автора сценария) зрелое и незаметное (высший класс) мастерство режиссера Е.Резникова и оператора А.Петриги в «Пленниках Терпсихоры»...

Но где же тогда архаика? Увы, и ее было немало в лентах «Жил-был фарцовщик», «Рассказы немецкого оптимиста», «Ах, у психов жизнь...». «Что перед нами — телевизионная передача или кино?» — нередко и резонно вопрошали молодые «экстремисты». Крыть было нечем: примат слова, невнимание к пластике, отсутствие ритма... Тенденция? Рецидивы прошлого?

Проще всего было бы списать это явление на возраст авторов, испытанных мэтров И.Беляева, М.Литвякова, Л.Черенцова. Люди не просто опытные, но талантливые, и в самом деле — мои ровесники, а стало быть, не юнцы. И, может быть, именно принадлежа к той же генерации, я не тороплюсь судить, так сказать, геронтологически. Обстоятельства, организационные трудности, переход (в большинстве случаев) на видеотехнологию (ох, как это рас-

ЕКАТЕРИНБУРГ-95

слабляет!) — все это понятно, но так или иначе не обратить внимание на этот «дискурс» нельзя. В едва проклевывающихся поисках языка тон задают молодые.

Дворцевой, Калядин, Сидоров, Самойлов, Калиниченко — все штучный товар. Да и Железняков, Мирзоян, Попов, Князев, Резников, Печенкин — никак не старцы... А там, вслед за ними, еще один, непроясненный пока, эшелон.

Будем верить — это тоже тенденция.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Я все-таки надеюсь на лучшее. На уверенную прописку неигрового кино по ведомству искусства, а не информации. На его равноправие с другими искусствами в философском и личностном осмыслении жизни. На мудрое отсеивание зерна от половы, а не на торопливое вкладывание перстов в еще кровоточащие раны.

Открываю Бунина, более шестидесяти лет назад написано: «...писать... вовсе не затем, чтобы «бороться с произволом и насилием, защищать угнетенных и обездоленных»... чтобы «рисовать широкие картины общественности, современности, ее настроений и течений»!

Читаю Вайду, совсем недавно сказано: «Для создания фильма важна не сама тема, не сведение счетов с людьми или со взглядами, а нечто захватывающее само по себе... образ. Иначе мы становимся лишь политическими спекулянтами. Роль художника иная».

Ни убавить, ни прибавить!

Тут и есть главная тенденция наших дней, если хотите.

В зыбком постперестроечном культурном пространстве разум и сердце хотят зацепиться за прочное. За вечное. А что, спрашивается, может быть в этом случае интереснее и значительнее поисков души, совести? Что важнее ответственности за себя самого, за близких, за дальних?..

Удивительно ли в этом случае, что так много было на фестивале фильмов *о любви* — тема, едва ли не табуированная в советском неигровом кино и напрочь забытая в перестроечном буме?

ЕКАТЕРИНБУРГ-95

Удивительно ли такое обилие фильмов *о семье*? Когда даже политическая тема («Прощание с шестидесятыми») рассматривается изнутри семьи первого лица государства?

Надо ли удивляться тому, что не иссякает поток картин, исполненных *сострадания*? Их авторы не отказываются от точных примет современности — скажем, обилие представителей всех конфессий, «спасителей душ» в детской колонии («Опыт креста») или дети-бродяги, тусующиеся по городам и весям («О чем знают ангелы»). Но держатся такие фильмы прежде всего провозглашением взаимопонимания и взаимопомощи.

И ничуть не странно, что премию за лучший дебют на фестивале получила дипломная работа «Счастье» выпускника Высших курсов сценаристов и режиссеров Сергея Дворцевого. Уехав на долгие месяцы на отгонные пастбища, Дворцевой всецело разделил будни чабанской семьи и снимал эти будни... Как долго-долго борется с накатившимся в жаркий полдень сном малыш, не справляющийся с миской кислого молока... Как вся семья — и смех, и грех! — освобождает теленка, засунувшего голову в бидон с водой... Как под почти человеческие стоны верблюжонка в крови и боли прокалывают ему нос для «уздечки»: надо! И пятилетний пацан молча вглядывается в это страдание: надо!.. И все это — в бескрайней предгорной степи, где родители и дети соединены вечным необходимым делом: кочевьем.

Вот уж архетип — так архетип. Извечное, не дряхлеющее. Семья и Труд. Долг. Боль и Возмужание. Тягость и Радость бытия.

Сказано: Царство Божие — внутри нас. И коли так — что нужнее, чем «внутри нас» и разбираться? Не какова твоя позиция в раскладах политических однодневок, а какова — перед вечностью.

М. АЛЕЙНИКОВ

ЗАПИСКИ КИНЕМАТОГРАФИСТА

Моисей Никифорович Алейников (26.11.1885 — 30.04.1964) в истории русского кинопредпринимательства был фигурой поистине незаурядной. Он проработал в русском, а затем советском кино около сорока лет, большую часть жизни занимая руководящие посты. Свою карьеру Алейников начал в 1907 году в качестве секретаря редакции журнала «Сине-фоно» и спустя семь лет, по предложению И.Ермольева, вошел в сценарный отдел его студии и фактически стал главным редактором ермольевского журнала «Проектор», оставаясь в этой должности вплоть до 1916 года, когда он начал заведовать производством на созданной за год до этого кинофабрике «Русь» М.С.Трофимова. На год основания «Руси» и на первоначальные успехи студии указывает справочник «Вся кинематография»: «Товарищество учреждено владельцем нескольких провинциальных кинематографов М.С.Трофимовым весной 1915 года. (Алейников упоминает 1916—1917 годы. — *Н.Н., Ю.Ц.*) Первые постановки фирмы производились в арендованном павильоне Мариневича. В настоящее время уже оборудован собственный обширный павильон и съемки идут нормальным ходом. Из первых постановок фирмы выделяются картины: «Катерина Душегубка» и «Невский проспект» по Гоголю. Производительность фирмы с мая по декабрь — 15 000 метров негатива (12 картин) следует считать для начала достаточно интенсивной»[1]. Сам Алейников характеризует «Русь» трофимовского периода следующим образом: «Предприятие Трофимова было одним из самых небольших предприятий. Занималось оно только производством, проката не имело, находилось поэтому в полной зависимости от прокатных организаций, и, кроме того, Трофимов не обладал сколько-нибудь крупными средствами для работы»[2]. «В области производства это был своеобразный меценат. [...] Трофимов вел как бы двойную жизнь. Проведя строительный сезон в Костроме и заработав некоторую сумму денег, он приезжал в Москву, организовывал постановку и вскоре должен был опять отправляться в Кострому за подкреплением»[3]. Почувствовав, что одному с фабрикой ему не спра-

Моисей Алейников

виться, Трофимов обратился за помощью к Ермольеву. Разговор состоялся в «Праге», и «размякший к концу ужина» Ермольев кивнул на своего молодого сотрудника: «Моисей Никифорович! Надо помочь Михаилу Семеновичу, а то ведь без порток останется! Мужик он хороший и дело задумал хорошее... Ему можно позволить себе такие эксперименты: у него золотая профессия — строитель. Провалится с картиной — школу хорошую для Земской Управы построит. А мне надо бить наверняка. [...] Я, батенька, обязан каждые две недели боевичок выдавать»[4]. Далее, в том же тексте: «Следует помнить, что это было в 1916 году и что у пишущего эти строки еще не было производственного опыта. И еще: Трофимов мог предложить скромные средства на съемку фильмов. [...] Трофимов предоставил мне в этом деле карт-бланш. И первые самостоятельные шаги были направлены в сторону Камергерского переулка (ныне — проезд Художественного театра)». Алейников сделал попытку объединить силы и идеи Художественного театра и кинематографа и в духе этих идей перенести на экран русскую классическую прозу. Одним из блестящих результатов такого слияния стал фильм «Поликушка» режиссера А.Санина (1919), с успехом прошедший по всему миру. С другой стороны, М.Н.Алейников и его ближайшие сотрудники Н.Е.Эфрос и Ф.А.Оцеп, пытаясь привлечь к сотрудничеству поэтов-символистов[5], оказались не чужды религиозно-мистического кинематографа, распространившегося в России на рубеже 1917—1918 годов. Так появилась постановка «Руси» «Девьи горы» («Легенда об Антихристе», режиссер А.Санин, 1919).

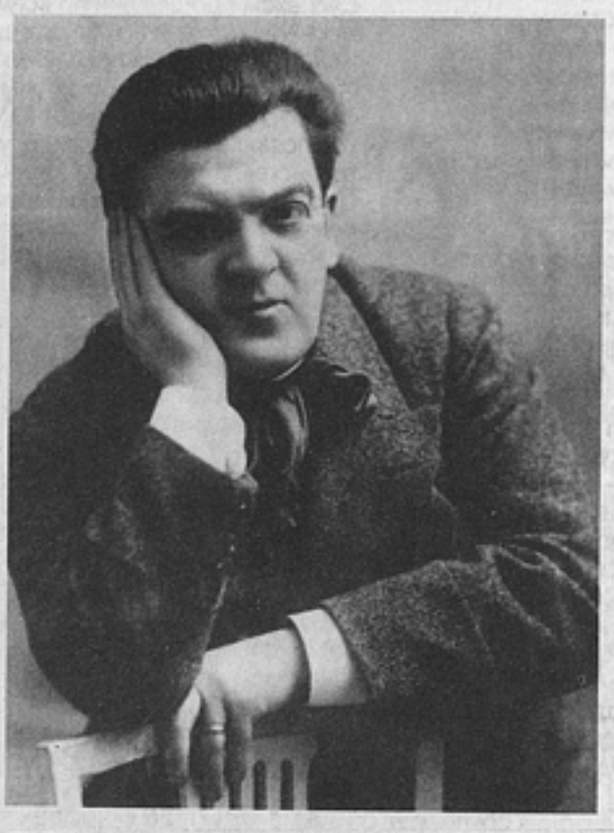
Сразу после постановки «Девьих гор» потративший все свои сбережения и потрясенный революцией Трофимов, как и большинство русских кинопредпринимателей — Ханжонков (правда, временно), Ермольев, Харитонов, Дранков и другие, — эмигрировал. Предприятием своим он распорядился с той же широтой, которая сопутствовала его начинанию. «Покидая Москву, — писал М.Алейников, — Трофимов оставил в распоряжение сотрудников фабрики все съемочное оборудование, остатки пленки и небольшое количество копий картин, предназначенных для проката. Мне хозяин оставил полную доверенность на право распоряжения движущим и недвижущим имуществом.

— Завидую я вам, — сказал он на прощание. — Вы верите, что теперь и настало самое время для нашего дела. А я в это не верю. Видит Бог: хочу, чтобы вы оказались правы, и я тогда снова вернусь к вам. Хорошие люди собрались на вашей фабрике... Эх, кабы годочка на три раньше — порадовалась бы моя душа...»[6]

Вернуться Трофимову было не суждено. С момента его отъезда ранее принадлежавшее ему предприятие стало называться художественным коллективом «Русь». Согласно периодизации Алейникова, данной им в «Докладе о предприятиях «Русь» (1935), это был второй период в жизни студии: «Надо различать три предприятия, носившие название «Русь». Одно — до начала 1918 года, [второе —] в период конца 1918-го и [...] середины 1919 года, и третье — с февраля 1920 [года]»[7]. Эта периодизация совпадает со временем, когда кинофабрикой руководил М.С.Трофимов, далее — со временем между отъездом Трофимова в Ялту (и позже в эмиграцию) и переходом «Руси» во владение Алейникова (к этому времени относится публикуемый ниже фрагмент мемуаров), затем — со временем после национализации «Руси», теперь получившей название 4-й фабрики Госкино. В последующих за ней акционерных обществах «Межрабпом-Русь», «Межрабпомфильм» положение Моисея Алейникова, представляющего «частный сектор», становится все более и более сложным. Тем не менее он продержится в кинопроизводстве до 1944 года, с начала 30-х работая на студиях «Совкино» и на «Мосфильме», в том числе и в должности заместителя начальника Управления по производству художественных фильмов. Как же удалось дореволюционному предпринимателю, несмотря на все трудности и препоны, находить компромисс с советской властью?

Л.Трауберг, лично знавший Алейникова, характеризовал его следующим образом: «Личность, можно выразиться, загадочная. И вот почему: он был, по моему мнению, противовесом той системы советского руководства, в частности кино, которая казалась такой же необходи-

мой, как все. Советское руководство — читай: партия. Люди, которые руководили кино в советской «волости», были заранее убеждены, что так полагается, это — пункт шестой устава партии. Есть же партийное руководство страной. Но если есть партийное руководство, то есть и партийные руководители. И вот где-то подбирали этих руководителей. Обращать внимание на их знание кино, или деловые качества, или умение обращаться с людьми никто не хотел, потому что: зачем это? [...] И вот когда рядом с этими людьми, которые были присланы партией, появлялся Алейников, маленький, привычный говорить с иностранцами, то казалось, передо мной образец настоящего продюсера, какой мог быть, и изредка он так себя и показывал. [...] А с другой стороны, у меня было такое впечатление, что он был, в отличие от Адриана Пиотровского, некультурный человек. Поймите меня правильно: не то что неинтеллигентный, не то что невоспитанный — некультурный. Он был в самом точном смысле человек бизнеса. [...] Я говорю: «Простите, Моисей Никифорович, но Кулешова, Пудовкина, Барнета вы ж выпестовали?» Он отвечает: «Да [...] мне казалось, что это нужное дело, но что касается понимания, что это такое, я не совсем понимаю. Картина Кулешова «По закону» — очень хорошая картина, но что в ней будет интересного для зрителя — я не понимаю». [...] Он, если можно так выразиться, был категорическим поклонником коммерческого кино. Но коммерческое кино для него означало не просто кино с фабулой, не просто кино с приключениями или скачками. Он в кино разбирался, он понимал, что такое актер»[8].



Александр Санин

Быть может, именно эта двойственность, о которой говорил Трауберг, — наличие культуры общения при внутренней некультурности — и делала Алейникова способным если не примириться, то как-то сосуществовать с новым режимом и не быть им отторгнутым, как инородное тело. Было и другое — особая внутренняя гибкость этого человека, в частности, проявлявшаяся в способности поддерживать авангард, не любя его. И еще — страсть к продюсерскому делу, ощущение себя не просто кинофабрикантом, а творческой единицей. Кредо продюсерства как творчества Алейников формулирует в своих мемуарах. «К этому времени (1915 года. — *Н.Н. и Ю.Ц.*) почти окончательно определились мои желания — «чем быть» в кинематографии. Не было ни желания, ни склонности стать сценаристом или режиссером — две творческие профессии кино, где уже немало работало людей без какой-либо специальной подготовки, и по сравнению со многими из них, весьма преуспевающими, у меня было, во всяком случае, не меньше положительных предпосылок. Иная склонность овладевала мною, однако организатор, руководитель постановочного процесса — профессия, которой тогда не было и которая позднее появится у американцев. Там введут в обиход новое понятие: продуссер. Понятие это там, как и в Европе, распространилось в разных вариантах. Но в моем представлении — это человек организационно-творческого профиля, который руководит, как бы сливает в единое целое усилия основных художников коллектива, создающих фильм»[9].

М.Н.Алейников был автором трех опубликованных книг: «Разумный кинематограф» (в 2-х т.; М., 1912—1914); «Практическое руководство по кинематографии» (совместно с И.Н.Ермольевым; М., 1916); «Пути советского кино и МХАТ» (М., 1947). В последней автор частично использовал текст своих мемуаров «Записки кинематографиста», хранящиеся в РГАЛИ. Небольшой фрагмент этих «Записок...» (ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 21, лл. 55—90) мы публикуем ниже.

Пользуемся случаем, чтобы выразить благодарность сотрудникам РГАЛИ, в первую очередь Н.Б.Волковой, И.П.Сиротинской, О.В.Рожковой, без доброжелательного отношения и содействия которых данная публикация была бы невозможна.

Наталья Нусинова, Юрий Цивьян

...Между тем эта «частная организация» задыхалась: с огромным трудом добывалась пленка[10], и не меньших усилий требовалось для оплаты текущих расходов.

К концу гражданской войны и иностранной интервенции, разгромленной героической Красной Армией, страна оказалась в состоянии тяжелой экономической разрухи. Во всем испытывался острый недостаток: не хватало продовольствия, одежды, обуви, ощущался топливный голод. В 1919–1921 годах закрывался один кинотеатр за другим — не только на периферии, но также в Москве и Ленинграде.

Студия работы не приостанавливала. Кинокомитет выдал аванс под экранизацию повести Герцена «Сорока-воровка»[11].

Сценарий был написан Н.Е.Эфросом[12], и постановка была рассчитана на участие О.В.Гзовской[13], которая состояла в штате студии.

А.А.Санин[14] вчитывался в литературу о декабристах, и для «Соровки-воровки» подыскивался новый режиссер. Но Гзовской очень хотелось работать с Саниным, и я дал ему сценарий Эфроса.

Санину вещь понравилась, но он решительно отклонил кандидатуру Гзовской:

— Я скорее соглашусь занять ее в роли Волконской, если будем ставить «Русских женщин», но крепостной актрисой, как о ней повествует Герцен, я ее не вижу... Если хотите, чтобы я ставил «Сороку-воровку», не настаивайте на Ольге Владимировне. У меня есть для этой роли замечательная исполнительница — Леонтович[15]...

В выборе актеров Санина считали безошибочным. Пришлось выдержать упреки обойденной Гзовской, но согласиться с кандидатурой Санина.

Надо заметить, что в нашем распоряжении было неполных два месяца. Начались репетиции. Леонтович не вызывала никаких сомнений. Вела роль четко и убедительно, пока в один прекрасный вечер не назначена была первая пробная съемка.

И тут нас подстерегала пренеприятная неожиданность: актриса щурилась каждый раз, как попадала под яркий свет «юпитера»! Прерывали работу с ней на 2—3 дня, чтобы дать успокоиться. И снова тот же эффект на съемке!

— Тишайший![16] — умолял меня Санин. — Спасайте положение: звоните Ольге Владимировне! Скажите ей, что если она хочет, я в присутствии всей труппы стану перед ней на колени! Вам она не откажет, объясните ей, в какое положение мы попали... Она талантлива и уже не раз снималась...

Гзовская не скрывала своей радости, согласие дала тотчас и при встрече с Саниным в тот же день с первых слов попросила режиссера забыть о случившемся.

Экранизация повести «Сорока-воровка» была приурочена к 50-летию со дня смерти Герцена. Ставился фильм в крайне трудных материально-технических производственных условиях 1920 года. Творческая изобретательность художников А.Арапова[17] и С.Козловского[18], а также оператора А.Левицкого[19], снимавшего часто на позитивной (к тому же завуалированной) пленке, не раз спасала положение, когда отсутствие самых элементарных производственных условий грозило приостановкой работы. Настойчивость, упорный и самоотверженный труд всего постановочного коллектива с Саниным и Гзовской во главе обеспечили высокие темпы работы, обусловленные краткими сроками производства. Фильм был поставлен в течение десяти недель.

Технические компромиссы компенсировались тщательной актерской отделкой образа каждого персонажа герценовской повести. Трагический образ крепостной актрисы, одаренной и благородной русской женщины, получил глубокое и яркое актерское воплощение. Сценическое обаяние Гзовской еще больше усилило трогательность и очарование герценовских красок.

О.В.Гзовская до этого с успехом снималась в коллективе «Русь» в двух фильмах: в «Метели» Пушкина и в «Иоле» Жулавского[20]. Но если в этих фильмах она выделялась как гастролерша, то в «Сороке-воровке» созданный ею образ при всей яркости исполнения гармонировал с общим стилем актерского исполнения ансамбля.

Гзовская и Санин с одинаковой остротой владеют чувством ритма. В «Сороке-воровке» развитие сюжета и построение отдельных сцен отличаются строгой музыкальной закономерностью. Ритмичности актерских движений в большей мере содействовало сопровождение музыкой репетиций и съемок павильонных сцен. Музыка для фильма была написана композитором В.А.Зирингом по режиссерскому сценарию. По окончании постановки фильма музыкальная партитура размножалась, и один экземпляр ее прилагался к каждому позитиву фильма.

Музыка писалась и для двух других фильмов Санина: для «Поликушки» — композитором Добровейном, для «Девьих гор» — композитором Архангельским[21].

Советская печать мало уделила места «Сороке-воровке», как и раньше фильму «Поликушка», хотя зрители неизменно отмечали большие достижения режиссера и актеров. «Сорока-воровка», — писал А.В.Луначарский в 1921 году, — среди исполнительниц которой особенно выделяется артистка Гзовская, очаровательное воплощение «герценовского рассказа»[22].

В конторе коллектива, занимавшей в Леонтьевском пер[еулке] (ныне улица Станиславского) бывшую квартиру М.С.Трофимова[23], шли закрытые просмотры двух первых картин Санина «Девьи горы» и «Поликушка» для государственных деятелей и работников литературы и искусства. Побывали здесь наркомы А.В.Луначарский, Л.Б.Красин, Л.М.Карахан, П.А.Красиков[24]. Их отношение к нашей работе нас очень поддерживало морально. Большего они и не могли сделать: отсутствие материальной базы у Наркомпроса задерживало национализацию.

Однажды на такой просмотр пришел К.Ф.Фельдман, инициатор и руководитель новой киностудии Московского центрального рабочего кооператива, организации, сыгравшей большую положительную роль в восстановлении экономики страны. Кинопроизводство МЦРК создавалось на базе кинофабрики «Нептун», приобретенной у т[рудового] д[ома] Антики и К°.

К.Фельдман предложил нам передать МЦРК весь актив и пассив художеств[енного] коллектива «Русь» с тем, чтобы все сотрудники коллектива перешли на фабрику МЦРК, в распоряжении которого были значительные средства, в том числе и неплохие «пайки» для сотрудников.

Мы дали на это принципиальное согласие, и счетные работники «Руси» и МЦРК приступили к составлению баланса. Через несколько дней выяснилось, что у «сторон» никаких разногласий нет и что через день-другой мы «вздохнем свободно». Было созвано экстренное заседание правления коллектива, где должно быть принято окончательное решение о передаче актива новому владельцу. Члены коллектива собрались в тот час, когда в соседней комнате правление МЦРК смотрело «Поликушку». Разговор не клеился. Всех отвлекала музыка: пианист [...][25] сопровождал картину музыкой, специально написанной для этого композитором Архангельским... Незаметно воцарилось молчание. Санин поднялся, подошел к двери, ведущей в просмотровую, начал, не раскрывая рта, вторить мотив сцены, когда Поликей, приняв роковое решение, благословляет ребенка, лежащего в корыте с водой, незаметно для Акулины отвязывает веревку от люльки, прячет ее за пазуху... Мы, не отрываясь, смотрели на Санина, лицо которого в эту минуту отливалось муками несчастного Поликея, а руки его в такт музыке не то дирижировали, не то укоряли нас, торгующих во храме... Да, Поликушка, вор и пьяница, в последнюю минуту, прощаясь с детищем, был решительнее нас... Мы прервали заседание, а правлению МЦРК сказали, что подписать договор сможем только через 2-3 дня.

Я в тот же вечер связался с А.В.Луначарским и попросил срочной встречи.

На следующий день Эфрос, Желябужский и я сидели в кабинете наркома. Не очень членораздельно, но мы, как могли, объясняли ему наше душевное смятение. Да, МЦРК как будто желанный выход из трудного материального положения... Но ведь не единым хлебом жив человек... Нас смущают большие масштабы предприятия МЦРК, где кино будет одним из отделов. Сегодня мы имеем дело с К.Фельдманом, и на его понимание задач нашей группы мы можем вполне рассчитывать. А что будет завтра, если К.Фельдман уйдет на другую работу?

Анатолий Васильевич молчал, внимательно слушая каждого из нас, бросавших свои мысли не в очередь, перебивая и дополняя один другого.

Наконец, и мы умолкли.

— Я, товарищи, кажется, хорошо понял ваше смятение. Прошу вас подождать. Я сейчас вернусь.

Прошло не больше пяти минут, Анатолий Васильевич появился в сопровождении своего заместителя тов. Литкенса.

— Анатолий Васильевич рассказал мне о ваших заботах. По правде говоря, мне не очень понятна ваша тревога в связи с возможностью влиться в систему МЦРК... — Литкенс вопросительно взглянул на меня.

— МЦРК — организация хозрасчетная, а производство нашего коллектива еще должно некоторое время вести иждивенческий образ

«Сорока-воровка», реж. А.Санин

жизни. Сейчас от этого страдают наши друзья-болельщики, и нас начал понемногу поддерживать своими заказами Наркомпрос... — Я решился на полную откровенность, не зная, как будет реагировать на такую иждивенческую настроенность Литкенс. С ним мы встретились впервые, но на тов[арища] Луначарского я крепко уповал.

Анатолий Васильевич только ласково улыбнулся в ответ и взглянул на т[оварища] Литкенса, который тоже засмеялся.

— Можете вы затянуть решение на две-три недели? — спросил он.

— Можем, конечно.

— Я думаю, Анатолий Васильевич, на этом и кончим? — обратился Литкенс к Луначарскому.

...Вскоре после этого В.И.Ленин подписал декрет о национализации кинопромышленности, и то, что называлось доселе художественным коллективом «Русь», стало числиться 4-й государственной кинофабрикой. 1-я — бывшая фабрика «А.Ханжонков и Ко», 2-я — бывшая «И.Ермольев и Ко», 3-я бывшая [фабрика] Д.Харитонова. Киноотдел МЦРК самораспустился — не помню, по каким причинам. Я впервые за всю жизнь приобрел важный титул: директор.

Реорганизация, связанная с новой системой отчетности и контроля, затянулась. Рубль неуклонно падал. «Зарплата» сотрудников 4-й фабрики скоро стала выражаться в миллионах. Я прибегаю к кавычкам, ибо фактически никто не работал, за исключением бухгалтера, кассира и директора, проводивших немало времени в кабинетах Кинокомитета. Эфрос получил отпуск и целиком окунулся в работу театральной секции Госуд[арственной] Академии художеств, организовавшейся при его весьма секретном содействии. Санин готовился к постановке оперы «Кармен» в Большом театре26 и настойчиво звал меня работать в театре. Ему хотелось продлить творческую атмосферу, которая его окружала в киностудии. Он забыл, что эта атмосфера была принесена из театра, что велика и сильна инерция жизни у таких старых художественных организмов, как Большой и Малый театры, и не мне с моим еще малюсеньким опытом работать в искусстве, повлиять на театральную реформу, подсказанную новым духом времени. Даже такой знаток и страстный любитель театра, как Эфрос, уже облеченный доверием и поддержкой советского правительства, писал в ту пору в 1920

году своей жене, Надежде Александровне Смирновой[27], актрисе Малого театра: «Есть у меня мысль вмешаться в репертуар (совершенно он нелепый, заплесневелый) через Тео. Я имею на это полную возможность. Только какой они подымут гвалт! «Насилие над автономией», «Посягательство на художественную свободу старейшего театра», «Заодно с большевиками» и т.д. Вот и ломаю голову, как сделать пополитичнее (а говорить правду, надо бы этой дряхлой «автономии» дать хорошего к[а]прал[а]), не позволить топить театр в болоте, в зловонной тине старческих самолюбий, дешевых расчетов.

Ну, буду думать».

Думал и я... Для академических театров автономия несет застой, а для молодого советского киноколлектива? Советское кино — в самом начале строительства... Конечно, советское кино надо начинать с хроники. И хроника делает с каждым днем все большие успехи, операторы стали дефицитной профессией. А как же оживить работу киностудии? У Кинокомитета нет пленки, нет и валюты для импорта ее. Госбанк отпустил комитету для этой цели 3 миллиона золотых рублей, но они попали в руки жуликов, и комитет не получил пленки и не вернул валюты[28].

Комитет предпринял попытку продать национализированные негативы в Скандинавии. Возили туда «Поликушку», но привезли назад. Об этом мне рассказал председатель Кинокомитета и снова уверял, что комитет скоро разбогатеет[29].

Не в веселом настроении принимал я от гардеробщицы свое пальто, когда в вестибюль лианозовского особняка в Гнездниковском пер[еулке][30] с шумом вошли три молодых кинематографиста в сапогах, в кожаных куртках (м[ожет] б[ыть] фактически и не на всех, но впечатление осталось — сплошных кожаных курток), в руках они несли металлические коробки с фильмами. Не помню, как у других, но у одного — Льва Влад[имировича] Кулешова[31] мне запомнилась револьверная кобура. Все мы друг друга хорошо знали: народ это был мирный. И все же я ощутил тревогу. Угрожающе держали эти люди коробки, начиненные, казалось, не фильмами, а динамитом.

Кулешов, веселый и в подъеме, заговорил:

— Нам говорят, нет пленки, чтобы снимать. А мы говорим: и не надо пленки. Слава богу, буржуазия понаснимала довольно много. А мы сейчас из этого хлама создадим революционные фильмы.

— «Мы»?.. Кто это «мы»?..

— Мы, монтажеры.

— А что же вы собираетесь монтировать?

— Мы из старых негативов создадим новые. — Кулешов протянул коробку, и мне бросился в глаза штамп коллектива «Русь» и ярлык: «По ту сторону щели». Негатив, ч.II»[32].

— Все очень просто. Сейчас я вам объясню наш принцип.

— Да вы положите пока коробки.

— Нет, мы торопимся — разговор недолгий. Вы сразу поймете... Дело в том, что нам не важно, что снято в кадре, важно чередование кадров, важен монтаж кадров. Скажем так: балерина танцует, услаждая капиталиста, который купил ее труд, ее искусство. Пусть лицо ее выражает горе художника, который должен ублажать этого толстокожего зрителя. Но ноги балерины не рассуждают: они выражают определенную эстетическую задачу. Так вот тот план, где показаны ноги этой танцовщицы, мы и вырежем... А потом мы их подклеем к другому куску — совсем из другой картины, где другая женщина, лицо которой выражает уже другое, нужное нам переживание, радость, скажем. И вы никогда не узнаете, что эти два куска из разных картин.

— А почему бы вам не воспользоваться и ногами той же второй балерины?..

— Дело же не в этом... Я вам только объясняю принцип, чтобы вам стало ясно, что мы собираемся делать и почему пока нам не нужна пленка: мы из снятых фильмов смонтируем новые, как и требует революция.

— Спорить я с вами не собираюсь — да это и бесполезное и неблагодарное дело: можно убедить в возможности какого-то явления (вызвав его к жизни), но нельзя убедить в невозможности его одними только логическими доводами.

— Это правильно. Скоро мы покажем, что можно делать новые картины из старых. Приходите ко мне, мы за стаканом чая поговорим об этом подробнее.

Я не без тревоги уходил из Кинокомитета. Опасность виделась не в том, что испортят десяток-другой негативов («монтажеры» за неимением позитивов, которые нужны были для проката, упражнялись над негативами)[33].

Беда была в том, что «теория» эта пришлась по вкусу кое-кому из новых людей, присланных в кино для руководства, и демобилизовала их в борьбе за пленку, за быструю органи-

«Поликушка», реж. А.Санин

зацию советского кинопроизводства. Чудесный секрет «монтажеров» сулил им для проката получение — и притом быстрое — большого числа фильмов без постановочных затрат.

Искреннее заблуждение «монтажеров» импонировало руководителям Кинокомитета, открывало, как им казалось, возможность использовать огромное «наследие» буржуазного кино.

Разговор у вешалки заинтриговал и меня.

Спустя несколько дней я сидел в обществе А.С.Хохловой и Л.В.Кулешова в их квартире. Лев Владимирович убежденно излагал свою монтажную концепцию. Монтаж выдвигался как основное выразительное средство кино. Весьма заинтересованный, я не вступал в споры. Сила монтажа уже давно проверена на целом ряде дореволюционных работ и особенно действенно и убедительно продемонстрирована в последних послереволюционных фильмах. Но, слушая заостренные доводы Кулешова, по сути дела отрицавшего значение актерского перевоплощения, я невольно сравнивал их с выдвинутым Ф.Оцепом еще в 1914 году тезисом: материал киноискусства есть светотень[14]. Как материалом живописи является краска, музыки — звук, театра — слово, так киноискусству присущ свой материал — светотень. Но тогда это был чисто отвлеченный теоретический поиск. Сейчас теория монтажного образа приобретает практический характер, негатив «Руси» «По ту сторону щели», изрезанный «монтажерами», — убедительное тому доказательство.

Молча слушала и Александра Сергеевна. Она то и дело приветливой улыбкой и добрыми глазами приобадривала меня: ничего, мол, ничего, это трудно только сначала, а потом все станет ясно.

Я не находил слов для возражения Кулешову. Я еще не видел практического применения новой теории. И я хорошо запомнил недавние слова Н.Эфроса, брошенные им вскользь во время обсуждения сценария «Поликушки»: «Традиция есть сумма принципов, но иной раз она становится на пути нового». Это было сказано по поводу утверждения, будто эпическая повесть не может быть выражена в кино... Никогда не следует авансом отрицать концепции, как бы они сперва ни казались парадоксальны... И все же я чувствовал, что истина лежит где-то вне теории монтажного образа. Прощаясь, я сказал Кулешову:

— Сделайте хоть один фильм по вашему волшебному методу. Так поступил Сократ, когда софист стал его убеждать, будто нет возможности пройти расстояние от одной стены до другой. Прежде чем вы пройдете это расстояние, вы должны пройти половину его, а прежде чем пройти половину, надо будет пройти $^1/_4$, а прежде... и т.д., до бесконечности. Значит, нужен бесконечно большой промежуток времени, то есть вечность, чтоб пройти это расстояние... Значит, практически вы не можете его пройти. Сократ ничего не возразил софисту. Он только тяжело вздохнул, встал с кресла и молча прошел расстояние от одной стены своей комнаты до другой...

Позднее «монтажеры» продемонстрировали свой эксперимент.

Насколько он сохранился в памяти, показанный кусок представлял собой следующее. Крупный план Мозжухина с устремленным куда-то взором. Этот кадр сменялся другим, изображающим тарелку супа. Потом опять лицо Мозжухина... У зрителя создавалось впечатление, что Мозжухин с жадностью смотрит на тарелку супа.

Когда же затем пропускали другие куски, в которых менялся только один кадр (вместо тарелки супа приклеивался другой — то покойник в гробу, то смеющийся ребенок), зрителю казалось, что Мозжухин смотрит с соответствующим переживанием — то с грустью, то с умилением на покойника или на ребенка.

Эксперимент, который должен был доказать, что сам процесс смены кадров может становиться содержанием фильма, мне показался тогда совсем неубедительным и навел на мысль о другом: мозжухинские слезы на экране не были явлением подлинного искусства, но его актерский талант был приумножен режиссерским талантом, и «Пиковая дама» явилась триумфом Протазанова, делившего свой успех с художником Баллюзеком. Однако никакого триумфа не было бы, если бы режиссер в расчете на внешнюю изобразительность не был так взыскателен к актерской способности перевоплощения.

И вот еще о чем я тогда подумал: не было бы триумфа, если бы «Пиковую даму» написал не Пушкин, а, скажем, Евг. Мар или Анталек[35].

Слово «формализм» в советском кино еще не было произнесено.

В театре формалисты заявляли о себе все громче и громче, но киностудии не работали, и выдвинутая Кулешовым монтажная теория пока повисала в воздухе, оставаясь чисто теоретической посылкой. У Кулешова было, однако, одно большое преимущество: он был по голову занят за монтажным столом, не нуждаясь при этом в чистой пленке. Если же, случалось, был мобилизован на хронику, о пленке и тут ему не приходилось заботиться.

Не приходилось «монтажерам» думать и о сценариях. Тезис «не важно что, важно как» отодвигал проблему драматургии еще дальше от текущей практики, чем актерскую проблему.

[...] Эфрос получил отпуск, ушел с головой в ТЕО[36] — сценарное дело было централизовано, сосредоточено при Кинокомитете. Возглавлял там литературный отдел В.Я.Брюсов[37].

Дело шло не бойко. Писатели привлекались, что было делом нетрудным в ту пору отсутствия у издательств бумаги, но «продукция» поступала легковесная.

«Русистам» из 4-й государственной фабрики, лишенным самостоятельности, привыкшим поступать на свой риск и страх, такое ничегонеделание стало нетерпимо. «Новая экономическая политика», вызванная к жизни застоем в разных областях, надоумила нас об использовании нэпа внутри государственного организма Наркомпроса. Мы предложили А.В.Луначарскому выделить 4-ю государственную фабрику в самостоятельную производственную хозрасчетную организацию на такой же правовой основе, как у академических театров.

А.В.Луначарский поставил вопрос на коллегии Наркомпроса, где и вынесено было положительное решение: реорганизовать 4-ю государственную кинофабрику в автономное государственное предприятие по образцу московских академических театров. Осуществление этого решения было поручено Т.Доброхотову, возглавлявшему в то время фотокиноотдел Наркомпроса. Но как раз в этот момент по чьей-то инициативе в Совет Народных Комиссаров поступило предложение ликвидировать автономию академических театров. Доброхотов считал, естественно, невозможным проделать эксперимент в кино «по образцу актеатров». Дело затянулось, и тогда по совету А.В.Луначарского мы решили возобновить работу в качестве своеобразного кооператива.

«Девьи горы», реж. А.Санин

Так 7 февраля 1920 года зарегистрировано было новое предприятие, и за подписью зам. заведующего ВФКО Ю.Флаксермана и управляющую делами Т.Левингтон[8] появился документ:

«Всероссийский фотокиноотдел удостоверяет, что отделом утвержден и зарегистрирован художественный коллектив киноателье «Русь». Состав правления коллектива, в лице его председателя М.Н.Алейникова и членов правления Ю.А.Желябужского, А.А.Санина, Н.Е.Эфроса и И.А.Геннадиева отделом утвержден».

В руках у нас был теперь своеобразный «патент» на законное существование. Душу переполнял энтузиазм, но за душой не было ни гроша. Я уже не говорю о долгах. Два года назад мы были лишены костромских дотаций, но у нас оставалась фабрика с некоторым инвентарем. Да было еще десятка два позитивов для проката. Можно было перебиваться с хлеба на воду. Теперь же все было национализировано. У коллектива теперь не было ни кола, ни двора. Зато в Кинокомитете (тот же фотокиноотдел) и в приемной наркома А.В.Луначарского нас встречали с приветливой улыбкой. Вспомним, что в России начиналась эпоха, когда моральный капитал становился дороже золотых запасов.

[1] «Вся кинематография». М., 1916, с. 237. — Здесь и далее, если это не оговорено специально, примечания публикаторов.
[2] РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 6, л. 2.
[3] Там же, л. 1.
[4] Там же, ед. хр. 19.
[5] См. об этом: Нусинова Н., Цивьян Ю. Сологуб-сценарист. — «Киносценарии», 1989, № 2, с. 161—157.
[6] РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 20.
[7] Там же, ед. хр. 6, л. 1.
[8] Из бесед Н.Нусиновой с Л.З.Трауберг, записанных в 1989 году.
[9] РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 19.
[10] «Пленочный кризис» начался уже в 1916 году. Как утверждал Алейников, «к этому времени сколько-нибудь регулярные поступления пленки из-за границы приостановились, из прежних поставщиков русского рынка пленки — немецкой фирмы «Агфа» и американской «Кодак» — остался один последний, но «Кодак» не принимал заказов от новых предприятий, не имевших с ним старых договоров, и весь ограниченный запас и новые поступления пленки распределял среди своих старых заказчиков. Пленку поэтому Трофимову приходилось покупать случайную, в спекулятивных руках, и это обстоятельство и по-

стоянные перебои в средствах то и дело приводили к временной приостановке производства» (РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 6, л. 3). Ср. описание «пленочного кризиса» в мемуарах другого крупного кинопредпринимателя: Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. М., 1937, с. 102—103.

[11] Создание сценария «Жизнь Герцена» оказалось делом гораздо более трудным, чем это предполагалось вначале. Эфрос с поразительной быстротой создал план и убедился, что для написания сценария потребуется много времени, пожалуй, больше, чем для постановки. — Прим. автора.
Отрывки из творческой заявки Н.Эфроса на фильм «Александр Иванович Герцен» хранятся в РГАЛИ. Трудность задачи в них определена так: «Одна опасность — задавить кинематографически интересное словесными пояснениями, цитатами, хотя бы и чрезвычайного блеска, но неизбежно тускнеющими при их появлении на экране, плохо воспринимаемыми зрителем кинематографической залы [...] противоположная опасность — в заботе о кинематографической выразительности и занимательности, о восприятии через зрение, заслонить второстепенным в жизни Герцена то, что было главным» (РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 88, л. 1).

[12] Эфрос Николай Ефимович (1867 — 6.10.1923) — театральный критик, историк театра. Был тесно связан с деятельностью МХТ, о котором издал книгу в 1924 году. Руководил ТЕО РАХН, театральным отделом Наркомпроса. В 1918 году сменил А.В.Голдобина на посту главы литературного отдела художественного коллектива «Русь». На вечере памяти Эфроса в 1924 году во МХАТе И.А.Новиков сказал, что в «Руси» Эфрос «делал все, он не только читал сценарии, разговаривал с актерами, он входил во все решительно, ему мечталось о том, что в будущем, когда-то, кино займет место в настоящем, подлинном искусстве, и он хорошо себя чувствовал в этой атмосфере, и тут он писал и сценарии. Как будто он этим удовлетворял свою невыраженную потребность писания пьес» (РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 29. л. 16—17). Эфрос был автором сценариев к фильмам «Поликушка» (совместно с Ф.Оцепом), «Сорока-воровка».

[13] Гзовская Ольга Владимировна (10.10.1889 — 2.07.1962) — актриса театра и кино. Играла в московском Малом театре (1906—1910; 1917—1919) и МХТ (1910—1917). Снималась в кино с осени 1915 года. С 1916 года — договор с фирмой Ермольева, с 1918 — договор с «Русью». С 1920 по 1924 год жила в Берлине, где снималась в немецких фильмах.

[14] Санин (Шенберг) Александр Акимович (1869 —8.05.1956) — актер и режиссер. С 1899 года — в труппе МХТ. Сорежиссер К.С.Станиславского, главным образом по постановке массовых сцен. В 1902—1907 годах работал в Александринском театре, с 1907 года — в Старинном театре. Участвовал в зарубежной антрепризе С.П.Дягилева. «Одним очень нравится та буйная «динамика» народных масс, которая, как известно, составляет в своем роде специальность нашего режиссера, — другие усматривают в этом избыток суеты, отсутствие величавости, чрезмерный уклон в сторону сценического натурализма, что действительно мало вяжется со «священными традициями» французского театра», — писал А.Р.Кугель о санинской постановке «Елены Спартанской» Эмиля Верхарна в Париже (Homo Novus. Заметки. — «Театр и искусство», 1912, № 20, с. 419). В 1913 году поставил комическую оперу М.П.Мусоргского «Сорочинская ярмарка» в Свободном театре, поразившую критиков живыми волами на сцене. В 1914—1915 годах работал в Московском драматическом театре, после 1917-го — в Большом и Малом театрах. В 1919—1920 годах участвовал в работе кинофабрики «Русь» («Поликушка», 1919; «Девьи горы», 1919; «Сорока-воровка», 1920). В конце 1922 года эмигрировал, ставил оперы в Италии. Если верить воспоминаниям Л.Я.Нелидовой-Фивейской, Санин говаривал: «Американские толстосумы скупятся дать лишнюю репетицию. Все наспех, все кое-как приходится здесь! Я, Санин, я — мастер массовых сцен, а мне не дают никакой возможности проявить мое мастерство!» (РГАЛИ, ф. 2449, оп. 1, ед. хр. 6, л. 4).

[15] Леонтович Евгения Константиновна — актриса театра. Работала в Малом театре (1917—1921), в труппе Незлобина, много гастролировала в провинции.

[16] Тишайший — прозвище, придуманное для Алейникова Саниным.

[17] Арапов Анатолий Афанасьевич (3.12.1876 — 21.12.1949) — художник театра и кино. Оформлял спектакли в театре Незлобина, Комиссаржевской. Соратник Санина и Симова со времен Свободного театра.

[18] Козловский Сергей Васильевич (3.04.1885 — 19.11.1962) — художник театра и кино. В кино с 1913 года.

[19] Левицкий Александр Андреевич (23.12.1885 — 4.07.1965) — кинооператор. В кино с 1910 года.
О художественных последствиях съемки на «завуалированной» (то есть с потрескавшейся эмульсией) пленке см. в книге: Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Рига, «Зинатне», 1991, с. 126—127.

[20] Сценарии «Метели» (1918, реж. Н.Маликов) и «Иолы» (1918, реж. В.Старевич) были написаны при участии О.Гзовской.

[21] Добровейн (Боробейчик) Исайя Александрович (1844 — 1924) — пианист, дирижер, композитор. В фильмографии, составленной В.Е.Вишневским, композитор фильма «Сорока-воровка» не указан; композитором «Поликушки» (1919) числится А.А. (Александр Андреевич? Алексей Алексеевич?) Архангельский. Видимо, музыка для фильма заказывалась дважды: первый раз в 1919 году, когда фильм был сделан, второй раз — в 1922 году, когда он, наконец, был выпущен на экран. Такое предположение подтверждается сведениями о пятидесяти страницах партитуры к «Поликушке», содержащимися в книге вдовы композитора М.Добровейн «Страницы жизни Исайи Добровейна» (М., 1972). Учитывая характер Алейникова, а также характер описанной им эпохи, в выборе новой кандидатуры могло сыграть роль то обстоятельство, что И.Добровейн был известен как пианист, снискавший внимание В.И.Ленина исполнением «Аппассионаты». В качестве композитора «Девьих гор» (1919) в фильмографии Вишневского фигурирует Алексей Страхов. Показ «Девьих гор» в Петрограде в 1921 году в рамках «Кинонедели помощи голодающим» сопровождался «компилятивной музыкальной иллюстрацией, весьма искусно соркестрированной дирижером оркестра тов. Штейманом» («Вестник театра и искусства», 1921, № 10, с. 3).

[22] Полный текст отзыва Луначарского см.: РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 38, л. 1.

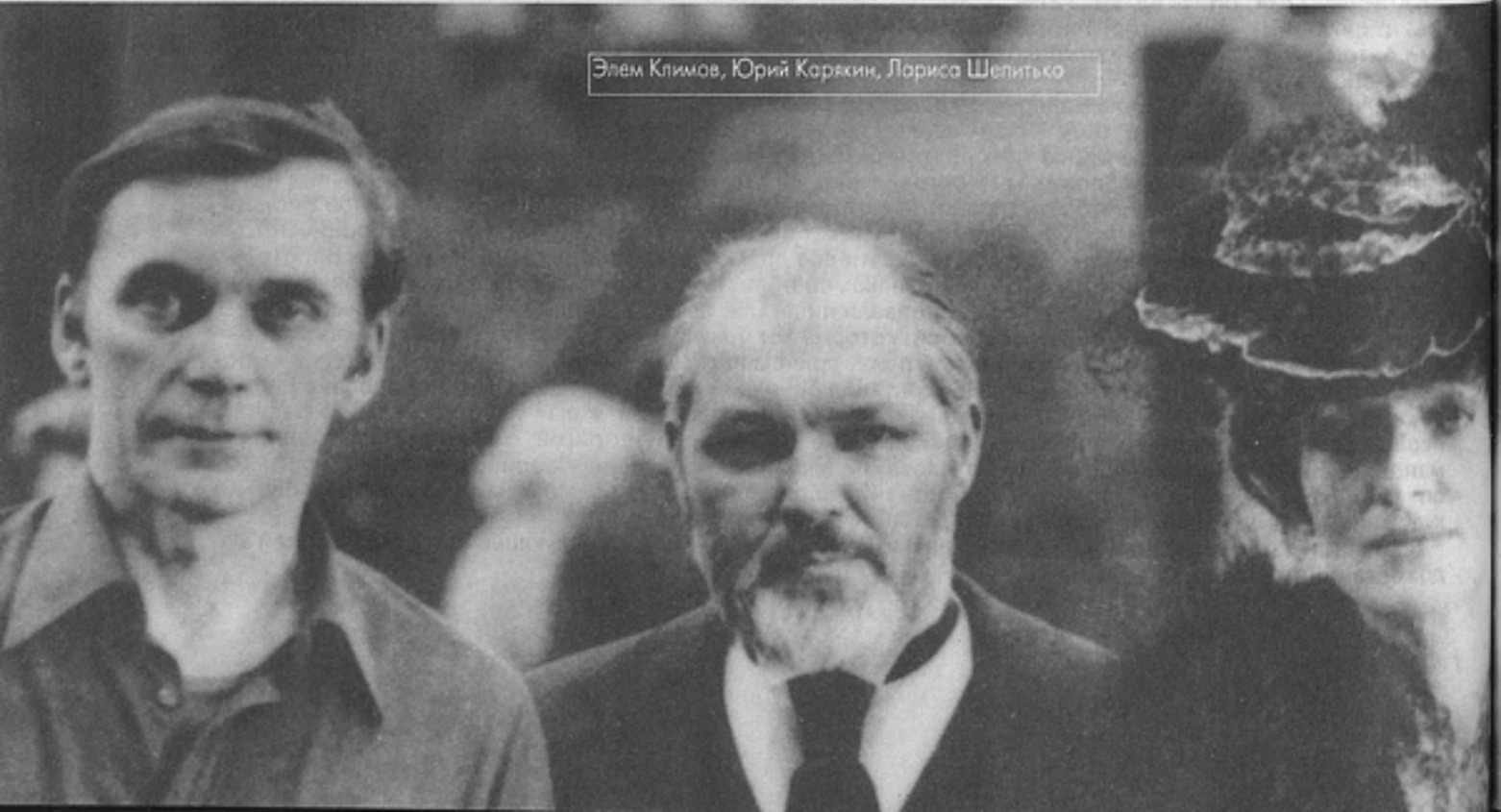
[23] Точный адрес конторы коллектива «Русь» — Тверская, Леонтьевский пер., д. 24.

[24] Луначарский А.В. — нарком просвещения, Красин Л.Б. — нарком внешней торговли, Карахан Л.М. — заместитель наркома иностранных дел, Красиков П.А. — будущий заместитель наркома юстиции.
[25] Пропуск в тексте. Партитура к «Поликушке» хранится в фонде Санина (№ 525) в Бахрушинском музее.
[26] «Кармен» (1922) в Большом театре — последняя постановка Санина перед эмиграцией.
[27] Смирнова Надежда Александровна (1873 — 5.07.1951) — актриса театра Корша, с 1908 года — в труппе Малого театра.
[28] Представитель итальянской фирмы — авантюрист Чибрарио втерся в доверие к руководству Кинокомитета, получил аккредитив и скрылся. Враждебное отношение европейских стран к Советской России делало тщетными все попытки привлечь Чибрарио к уголовной ответственности. — Прим. автора.
В этом примечании М.Алейников говорит о представителе американской кинокомпании «Трансатлантик» Чибрарио де Годен, получившем от ВЦИК 19 404 500 рублей золотом (приблизительно один миллион долларов) на приобретение оборудования для кино. Сумма, отпущенная Лениным на кино, была значительной — она составляла около одной пятисотой части всего золотого запаса России. Деньги, переведенные на его счет в National City Bank в Нью-Йорке, Чибрарио понемногу превращал в наличные и выкачивал из банка с помощью счетов от подставных фирм. Советские власти хватились их только в 1921 году. В августе Чибрарио был задержан. Последовавшее судебное дело было прекращено на основании того, что американский суд не может расследовать иск от государства, которое не признано американским правительством. В России этот случай оброс злорадными легендами. Лев Кулешов в мемуарах утверждал, что Москинокомитет получил от Чибрарио ящик упакованных кирпичей (см.: К у л е ш о в Л. 50 лет в кино. — Собр. соч. в 3-х т., т. 2, с. 46—47).
[29] Ср.: «Ввиду отрезанности от Европы, ленты мы могли использовать лишь в пределах России, и лишь случайно заехавшие шведы купили несколько лент для Скандинавии, где успешно прошли «Масоны», «Иринова могила» и другие». — Цит. по: О л е г. «Производство кинолент в России. Беседа с директором московского кинематографического общества «Художественный коллектив «Русь» инж. М.Алейниковым». — Кинообозрение (приложение к «Накануне»), 1923, № 6.
Действительно, как показывают материалы, сохранившиеся в архиве шведской цензуры, оба упомянутых фильма были выпущены в Швеции 7 декабря 1918 года акционерным обществом «Русская фильма» М.Н.Шехтмана и Ко в Стокгольме. Два других фильма, проданные комитетом в Швецию — «Иди за мной» и «Власть тьмы», — были поставлены не «Русью». Мы благодарим Ролфа Линдфорса за эти сведения.
[30] Здание в Малом Гнездниковском переулке, переданное нефтяным промышленником Лианозовым фирме «Кинотворчество» и занятое в 1918 году Московским кинокомитетом.
[31] Кулешов Лев Владимирович (13.01.1899 — 29.03.1970) — советский кинорежиссер.
«Эффект Кулешова» — один из экспериментов режиссера, основанный на монтаже различных кинофрагментов. Мемуарное свидетельство Алейникова возвращает этим опытам их социальный и производственный контекст.
[32] «По ту сторону щели» («Две души») — экранизация повести Джека Лондона, осуществленная режиссером и оператором Ю.Желябужским в 1920 году.
[33] В 1923 году в беседе с корреспондентом «Кинообозре́ния» (см. прим. 29) М.Н.Алейников вспоминал: «В 1921 году наше предприятие было национализировано и к государству перешло более 20 наших негативов, из которых половина не была использована не только за границей, но и в России, в виду отсутствия позитивной пленки».
[34] Имеется в виду задуманная, но ненаписанная Ф.Оцепом книга «Кинематограф» (1913—1914), в плане к которой автор наметил следующие главы: «Материал театра — актер. Каков материал кинематографа? [...] Вопрос о материале кинематографа — вопрос существования кинематографа как самостоятельного искусства. Материал кинематографа — тень. (Петер Шлемель и Эразм Спикхер. Одиссей и его призраки.) Двухмерность и нематериальность как условия, исключающие возможности тени быть материалом пластического искусства [...]. Кинематограф — пантомима теней, лишенная начала танца» (РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 72).
[35] Мар Евгений — литератор, театральный критик. Анталек — псевдоним, под которым печатали сценарии Антонина и Александр Ханжонковы.
[36] См. сноску 12.
[37] В некрологе, посвященном Валерию Яковлевичу Брюсову (13.12.1873 — 9.10.1924), Г.Болтянский говорит об участии поэта в работе «Руси» еще до национализации кино в 1919 году (Кинонеделя, 1924, № 38, с. 1). Брюсов был одним из трех поэтов-символистов, к которым «Русь» обратилась с просьбой написать сценарий. Он предложил многостраничную «драму из итальянской жизни XVII века» под названием «Родине в жертву любовь» (хранится в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки, ф. 386, картон 30, ед. хр. 21; видимо, этот текст связан и с горьковским замыслом серии «исторических картин»). Алейников вспоминает: «Почти все драматурги-писатели привлекались к работе, но кино в это время было для них настолько незнакомой областью, которой они, вообще говоря, никогда не интересовались, что материал, который давали писатели, был чрезвычайно наивен и примитивен. В этом отношении очень характерен сценарий, который мы получили от Брюсова. Ему был заказан сценарий, рассчитанный на Качалова в главной роли, причем автору была предоставлена свобода в выборе темы, эпохи, жанра и проч. Брюсов предоставил сценарий из эпохи итальянского ренессанса, имея, видимо, представление о кино как о бульварном жанре в искусстве и, желая угодить кинематографии, в первой своей работе Брюсов дал сценарий с весьма усложненной интригой, с фабулой бульварных романов, сценарий, ни руководство, ни Качалова, ни в коей мере не удовлетворивший» (РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 6, л. 13). Неодобрительный отзыв Качалова можно найти в его мемуарном очерке «Чуткий художник» в книге «Яков Протазанов» (М., 1948, с. 269).
[38] Левингтон Татьяна Леонидовна в описываемый период была также заведующей фотокиносекцией художественного подотдела МОНО.

«АГОНИЯ»

Э. КЛИМОВ

И ОТ ТЕБЯ ЗАВИСИТ ТАК МАЛО И ТАК МНОГО...



Элем Климов, Юрий Карякин, Лариса Шепитько

Замысел «Агонии» не мой. Это было предложение Пырьева. Иван Александрович руководил в то время Вторым творческим объединением «Мосфильма», до этого был директором киностудии, организовал союз кинематографистов. Постановщик знаменитых «Трактористов», «Кубанских казаков»... В общем, личность, что и говорить, была одиозная. Мы с Ларисой[1] тогда совсем молодые были, недавно окончили ВГИК и работали в Третьем — роммовском объединении. И то ли мы показались Ивану Александровичу какой-то приметной парой, то ли еще почему, но он стал нас привечать.

Однажды вдруг приглашает меня в свой мосфильмовский кабинет, который сейчас носит его имя, и говорит:

— Елем, — так он меня почему-то называл, — слушай, я тут посмотрел твою последнюю картину «Похождения зубного врача», она мне понравилась.

Я очи опустил, потому что понимаю — никак это не могло ему понравиться. Полуусловный фильм-притча, это же не его искусство.

А Пырьев продолжает:

— Я тут начну скоро снимать «Братьев Карамазовых». Хочу твоего исполнителя, Мягкова, на роль Алеши взять.

Я говорю:

— Что ж, Иван Александрович, по-моему, годится. Он — светлый персонаж, да и личность светлая. Да, признаться, Алешу-то мы и играли.

— Ладно, я ведь тебя не за этим звал. Послушай, что скажу. (*Он был под себя немножко смотрящий.*) Тут недавно Анатолий Эфрос завалил один проект.

— Какой?

А сам думаю: «Это же сам Эфрос!»

— Мне его порекомендовали, и я пригласил его снять фильм по пьесе Алексея Толстого «Заговор императрицы». Она коротенькая, про Распутина, про царя, про маму-императрицу. На, прочти, — и протягивает мне книжицу.

На следующий день прихожу к нему.

— Ну что?

— Иван Александрович, спасибо. Но снимать это я не буду. Здесь же все в упор написано — дешевка.

— Согласен. Ну, а персонаж-то, персонаж какой?!

И вдруг я вижу, что передо мной сидит будто сам Распутин и рассуждает о Распутине.

— Спешить не станем. Прочти в библиотеке еще шесть томов «Заседаний комиссии по расследованию государственных преступлений Временного правительства».

Через неделю я вновь в его кабинете. Вхожу, и Пырьев говорит мне тихо-тихо.

— Я в курсе, что ты погиб. После «Похождений зубного врача» хода тебе все равно не будет. (*А уже начинались брежневские времена, и была организована идеологическая комиссия.*) Через год празднование шестьдесят седьмой годовщины революции. Сделай что-нибудь юбилейное.

— На это я не пойду.

— А фильм о Распутине? Личность ведь грандиозная! Ты что, не понимаешь, что за этим стоит?!

— Да, но кто же нам даст снять такой фильм?

— Это я беру на себя. Подыщи сценариста...

Я сговариваюсь с Семеном Лунгиным и Ильей Нусиновым, и мы втроем уезжаем в Подмосковье писать сценарий. Он тогда назывался «Антихрист». Схема была такая: существовало как бы два Распутина. Один — реальное историческое лицо, и все, что с ним происходит, — достоверные факты. А другой — псевдораспутин — два сорок ростом, мифический герой (его и другой исполнитель должен был играть). Это как бы народное представление о Распутине, воплощение сказки про сверхчеловека при дворе. Ходили же легенды, будто бы у царицы в спальне стоял горшок, скрывавший подземный ход, по которому Распутин пробирался в Германию с кайзером совещаться. Байки, что он немецкий шпион, и прочее.

Мы уже натуру выбрали для съемок, и казалось, что все в порядке. Я во всяком случае испытывал необычайный душевный подъем и не понимал еще, что атмосфера в государстве переменилась. И вот возвращаюсь в Москву с готовым сценарием. Приношу его Пырьеву, показываю свои раскадровки.

— Вот, — говорю, — финал... Распутина убили, и должен быть эпизод — зима, Петро-

[1] Лариса Шепитько — кинорежиссер, жена Элема Климова.

град, два извозчика сидят на дровнях, сокрушаются: «Единственный мужик до царя дошел, и того убили. Бросили в Неву». — «Да ведь он жив!»

И идет сцена — миф, который рассказывает извозчик извозчику. Мы видим мост через Малую Невку, что на выезде из города, в сторону Финляндии. На мосту стоят царский поезд, автомобили, люди, охрана. На берегах полно женщин. А посреди заледенелой реки — прорубь. Мужики выпиливают лед, поднимают огромную глыбу. И в этом кубе льда все видят Распутина с раскинутыми руками. (А ведь была же легенда, и я читал об этом в архиве, что он еще сорок минут дышал подо льдом.) Бросаются женщины, разрывают на себе платья, чтобы отогреть его грудью. Лед оплавляется, и мы видим Распутина, лежащего с открытыми глазами, — он смотрит на нас. Таков финал фильма по сценарию. Пырьев выслушал и говорит:

— Елем, ну ты что, это серьезно?

— Нет, Иван Александрович, это так, чтобы заморочить голову Госкино.

— А как же по-настоящему?

— Ладно, — говорю, — только вам расскажу. Все будет так же. И прорубь, и царский поезд, и дамы... А из этой проруби (*увлекся, леплю с потолка!*) высовывается гигантский фаллос, и Распутин по нему, как по шесту, выбирается из реки, и дамы бросаются... И дальше все то же.

— И ты это серьезно?

— Ну, конечно.

— Ладно, иди.

В общем, Пырьев меня отпустил тогда, а сам поехал в Госкино и фильм остановил. Видно, решил, что я не в своем уме. Недопонял, конечно, юмора.

Спустя годы со мной повторился подобный случай. Мы с Виктором Мережко за одиннадцать дней написали сценарий по незаконченному рассказу Васи Шукшина «А поутру они проснулись». Нам так весело было. Сидели на какой-то заброшенной даче и писали. Действие происходит в вытрезвителе. Но в таком, который как бы на всю Россию распространялся. А надо сказать, вытрезвитель — место веселое. Там же всю ночь концерт, стихи читают, песни поют. Все друг у друга просят закурить. И все голые. У нас в картине Высоцкий должен был сниматься. Шукшина мы, конечно, немножко переписали. И вот я прихожу к Арнштаму, который после Пырьева руководил Вторым объединением, человеку очень доброму, любителю и великому знатоку музыки. И рассказываю о нашем сценарии, о том, какой финал мы придумали.

— Это должно быть такое киностихотворение про первый снег. Самый первый, который опускается на город. Его собирают в грузовики, отвозят к Москве-реке, на кладбище снега. Его клюют вороны. И должна была звучать великая, по-моему, песня. А утром эти люди выходят из вытрезвителя. Кого-то ждет во дворе собака, кого-то дети, кого-то никто не ждет. А им нужно срочно выпить, срочно! И они ищут — где? Бродят по городу

и вот наконец находят очередь, становятся. А идет первый снег. Падает на головы, и они словно седеют на глазах.

И я говорю: «Лев Оскарович (*вновь леплю с потолка, в том же самом кабинете*), финал должен быть вот какой. Эти люди стоят, стоят долгие часы в очереди, приближаются постепенно. И вдруг поднимают глаза. И что они видят?.. «Ленин». Мавзолей! Не в ту очередь стали! Хороший финал? Не туда стали!»

На следующий день фильм закрыли.

Одно дело рассказывать, вспоминать, а другое — поступать. Трудно передать, что я переживал тогда. «Агония» — это моя первая большая картина. Правда, были уже и «Похождения зубного врача», и «Спорт, спорт, спорт», и «Добро пожаловать...». Но это такие, скажем, обычные фильмы. А здесь — гигантский масштаб, гигантское историческое произведение, где надо было переселиться в другую эпоху. И такой персонаж в центре всего. И царь, царица — тоже огромная ответственность. И столько лет! Восемь лет я добивался этой постановки!

На роль Распутина пробовались четверо. Это все мои любимые актеры: Евгений Евстигнеев, Анатолий Папанов, Леонид Марков. И рядом с ними был никому не известный артист Театра имени Ленсовета Алексей Петренко, которого и я-то знал лишь потому, что был хорошо знаком с этой замечательной труппой, дружил с актерами, вообще дружил с театром.

Впервые я увидел Петренко в спектакле «Укрощение строптивой». Он играл слугу. Потом Игорь Владимиров пригласил меня посмотреть «Преступление и наказание», где Петренко был в роли Свидригайлова. Артист второго плана, но в его исполнении таились настоящая мощь, энергия. Я уже тогда это почувствовал. И все же... На пробы вызвал четверых претендентов. Зачем я мучил Евстигнеева, зачем мучил Папанова, этого я до сих пор не понимаю... Просто любил их. Но ведь нельзя, когда любишь, огорчать. Об этом сожалею... Киноартистом Петренко был абсолютно неопытным. Снялся до того лишь в какой-то массовке в «Короле Лире» Козинцева, там его и не видно было в шлеме и доспехах. Для него это было первое большое ис-

пытание в кино. Но я вообще смотрю на пробы, как на испытание. Может быть, поэтому никогда не использовал на актерских пробах текст из сценария. Писал на этот случай сам или с автором специальные отрывки, часто даже обострял текст, проверяя таким образом исполнителя на выносливость. Для «Иди и смотри», например, написал сцену, какую неподготовленный мальчик, который должен был играть главную роль в картине, просто не мог бы сыграть. Я знал это и все же испытывал его. Треснет или нет? Слава Богу, выдержал.

Пробы мне очень хорошо запомнились. Они проходили в гигантском павильоне на «Мосфильме». У нас там была небольшая выгородка, поставили декорации, камеру. Марков приехал позже других.

— Только ничего мне не говорите, — встал на колени. — Я сейчас приготовлюсь и вам моргну, когда надо будет включить камеру.

Сняли один дубль, и вижу — гениально! Просто гениально! Даже проявлять не надо, как говорится. Оператор Леня Калашников со мной согласился. Петренко же сыграл неплохо. Но рядом с Марковым, конечно, провалился. Что-то не так сделал, не очень выразительно. И тут для меня началась большая драма. Я был знаком с родной сестрой Маркова — Риммой. Она тоже актриса, снималась у Ларисы в «Крыльях». Замечательная женщина, такая мощная. И с этого момента она стала почти ежедневно приезжать ко мне на студию, звонила, твердя лишь одно: «Леня умрет, если ты не дашь ему эту роль. Он уйдет из театра, он бросит все в этой жизни!» Я ее успокаивал, искренне признаваясь, что просто потрясен его пробой. И решил тогда — играть Распутина будет Марков. И уже успел убедить в этом художественный совет объединения. И вот... до сих пор не могу понять, что случилось.

Мы снимали Смоктуновского. Он пробовался на роль царя. Достали старинные газеты, фотографии. Иннокентия Михайловича загримировали, бородку ему сделали. Поставили письменный стол, кресла и стали разыгрывать импровизированный эпизод. Смоктуновский царствовал на площадке. Этому актеру режиссер не нужен, он сам понимает, что ему делать. Распоряжается: камеру поставьте здесь, приборы унесите... Помню, меня даже увлекло такое положение дел. Сижу, наблюдаю... А напротив, в подспорье (я, когда с артистами репетирую, обязательно беру кого-то в подспорье, чтобы подыграл), сидел Леша Петренко. К счастью, мы догадались поставить для

него вторую камеру. Так, в конце концов Петренко, который молча сидел, просто донага раздел Смоктуновского. Я увидел, что передо мной персонаж, которому и говорить ничего не надо. Решил повторить пробу. Ошибиться в выборе исполнителя главной роли — для меня это была бы драма чудовищная! Пригласил актеров. Марков наотрез отказался. Петренко приехал, мы сняли его повторно, и, надо сказать, сыграл он куда лучше, чем в первый раз.

Мне жутко нравился Марков. В его исполнении был характер, и к тому же он похож на Распутина. И красив! По-народному красив... И все же я принял тяжелое решение... Взять на роль Петренко. Призываю его, Петренко, приезжает. Сидим в моем кабинете.

— Алексей Васильевич, — говорю, — я беру вас на эту роль. Надо подписать договор.

И вдруг слышу:

— Не буду.

— Чего?

— Не буду подписывать. Начну сниматься. Если все пойдет хорошо — подпишу.

Я кричу:

— Как? Мы же в Сибирь едем! Экспедиция под Тюмень! Я даже билет вам на поезд не могу взять без договора!

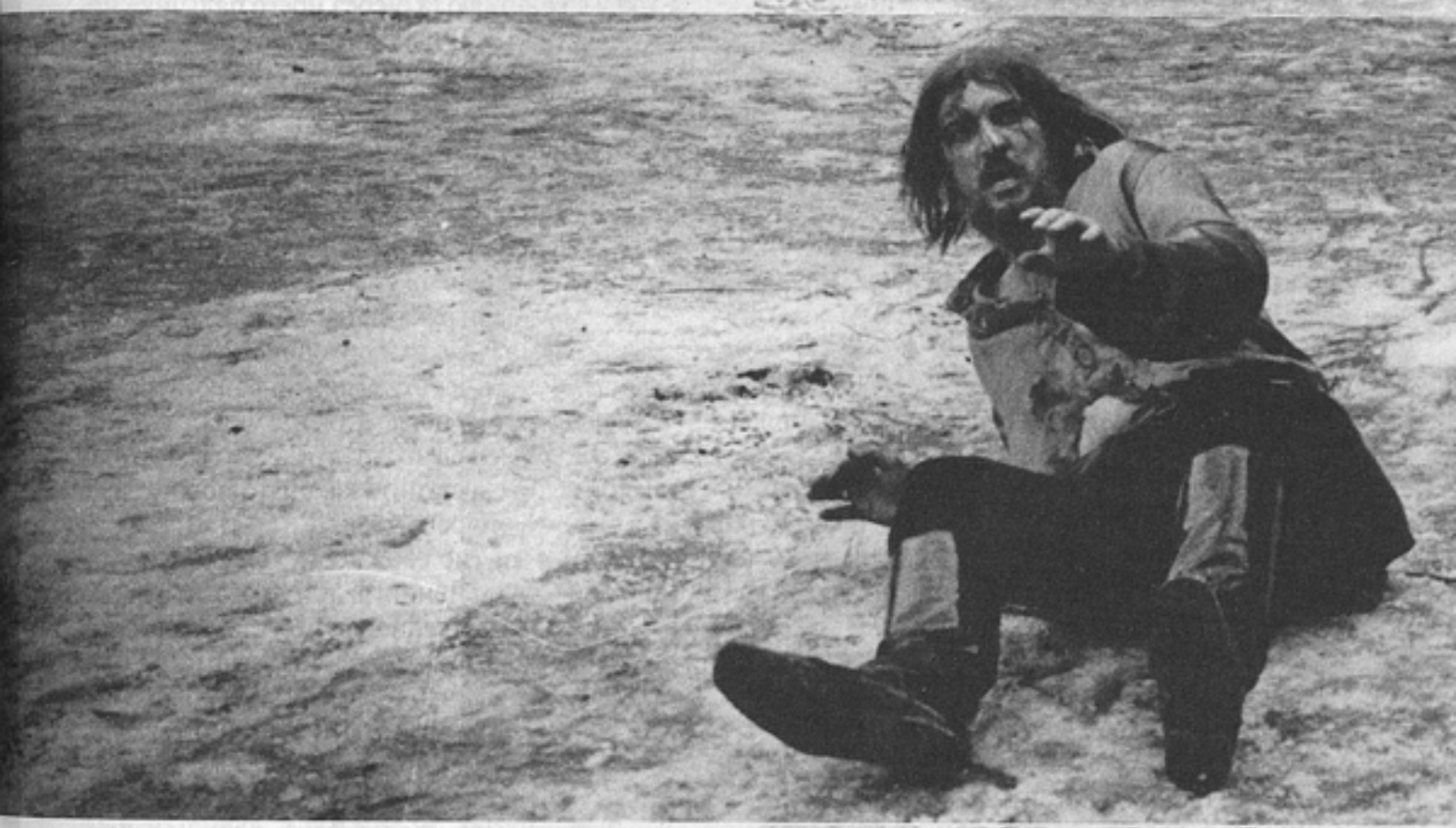
Петренко стоит на своем. Довел меня до истерики.

— Не подпишу, и все. Я не киноартист и ваших обстоятельств не ощущаю, извините.

— Но это же миллионное дело!

По тем временам миллион, данный на фильм, был огромной суммой. И не подписал. Так и поехали без договора. И сразу же начало случаться что-то немыслимое. То у него зуб заболел, то еще что-то. У меня сохранилась фотография огромная, где я руками, пальцами, прямо на съемочной площадке выдираю ему зуб.

Вокруг меня было множество всяких гипнотизеров, магнитизеров. Я понимал, что



связан с этой сферой. И даже хотел снять эпизод с участием Вольфа Мессинга. Вольф Григорьевич — совершенно очаровательный человек. Мы сдружились с ним, я ездил на его концерты. Он действительно делал черт знает что.

И он сфотографировался тогда с Лешей Петренко. Получился их двойной портрет. Мессинг подарил его Леше и сказал: «Носи и все у тебя получится». Этот портрет стерся у Петренко на теле. В труху превратился. Правда, эпизод этот снять мы так и не смогли. У нас просто не хватило на него пленки (ведь фильм снят с одного дубля, рекламный ролик

было не из чего делать!). Но самое драматичное было потом. На съемках Петренко неожиданно заболел. С ним случился тяжелый сердечный приступ. Он упал, и уже пузыри пошли изо рта... После этого случая отказался сниматься категорически. А мы еще не сняли главных сцен. Подлечили его, конечно. Но все же человек, у которого хоть раз заболело сердце, живет уже с ощущением травмы. Врач-кардиолог, лечивший Петренко, сказал мне: «Поступай, как знаешь. Ты довел его до этого состояния». А мне снимать надо! Готовить вторую экспедицию. А это гигантское хозяйство. Я тогда еще не очень сознавал, что для людей опасность представляю. Знал лишь, что должен возобновить съемки, иначе фильма не будет.

Я Петренко обхаживаю, обглаживаю: «Леша, Лешенька, дорогой. Мы только проходики какие-нибудь легкие снимем».

А было начало марта, еще снег лежал... Север. Ленинград. И вот мы приезжаем в Царское Село, в Екатерининский дворец.

Петренко спрашивает: «Что будем делать?»

— Нужно в воду окунуться.

— Как? О чем вы говорите? У меня же сердце больное. Для меня охлаждение смертельно!

— Вот стоит «Волга» нагретая, с врачами, вас спиртом разотрут.

— Вы же говорили — проходики?!

А я ведь тогда какое решение принял? Или я его вылечу, или он всю жизнь будет с комплексом больного мучиться. Это я уже без докторов, сам решил. Но я брал на себя такую ответственность. А вдруг помрет?

— Алексей Васильевич, — говорю, — на вас же вся группа смотрит! Сейчас из Екатерининского дворца принесут бидон с теплой водой, нальем лужу.

Это все наивно было, конечно. Там такая лужа! И март, и минусовая температура. Наконец несут бидон, выливают.

— Да вы что, смеетесь, ребята? Господин режиссер, вы хотите меня убить?

Я говорю:

— Ваш дом — через парк проехать.

Вокруг стоят доктора, медсестры со шприцами наготове. А я в белом тулупе, показываю.

— Леша, вот вы медленно, как на рапиде, становитесь на колени и потом ложитесь. (*Я по-брехтовски эту сцену хотел сделать, низвести героя с высот до самоуничижения.*) ...И валяетесь. Но только вот отсюда и досюда, справа налево.

Все собравшиеся в стрессе пребывают: болезнь есть болезнь. Командую: «Мотор» — и Петренко медленно спадает, погружается в эту ледяную жижу, в грязь. Ужас это было видеть. И вдруг поворачивается в другую сторону. А камера уже наведена, и фокус, и ассистент панораму повел. И тут оператор, Леня Калашников, останавливает съемку. С Петренко истерика. Докторицы ведут его в машину, сняли дерюгу, отмывают, обтирают. Он кричит: «Поехали! Скорее!» И тогда я подхожу к водителю (а он без моего пальчика никуда не двинется) и велю оставаться на месте.

А Петренко визжит, умоляет:

— Домой! Погибаю.

Я повторяю:

— Стоп. Мы же не сняли. Придется повторить сцену.

— Да я же умираю!

— Но ведь еще не умерли...

Я сам своими руками организовал весь этот ужас. Вместо легких проходиков устроил актеру это купание, эту ледяную баню. Правда, в результате ему после этой съемки стало лучше. Он преодолел что-то в себе. Но ведь и мне надо было переступить какой-то порог. Надо же было на это решиться.

Были и другие сложности. После Сибири мы приехали в Ленинград, и первая же съемка — в Государственной думе. А там три тысячи человек. Всех надо одеть, загримировать. И еще... я знал, что в зале есть несколько человек, которые были на подлинном заседании Государственной думы еще до революции. А у нас — Катин-Ярцев. Он хотя и похож на Пуришкевича, но эти люди видели самого Пуришкевича, слышали его выступления в этом зале. Или, к примеру, сцена, в которой баронесса Н. решает отдаться Распутину, чтобы спасти мужа. А ей, по сценарию, надо еще пробиться к нему, раздеться, грудь обнажить. Это сейчас все попросту делается, а в те времена обнажить грудь перед камерой — на это не каждая женщина могла решиться. Нелли Пшенная, которая в результате сыграла эту роль, потеряла на съемке сознание. Просто обнажить грудь, на полсекунды!.. Любая мелочь требовала преодоления. К тому же компания вокруг меня собралась хотя и очень талантливая, но сложная. Плюс болотный ле-

нинградский воздух, испарения. Мы все тогда какие-то дурные были. Жили в гостинице «Советская». А там не Нева протекает, а какая-то параллельная ей река или канал. Помню, однажды ночью стою на набережной и понимаю, что сейчас брошусь, ничего не могу с собой поделать. Не бросился. Еще был случай. С Шавкатом Абдусаламовым, художником картины, мы ходили к одной его знакомой, совершенно очаровательной женщине, специалисту по шляпам. У нее была мастерская на чердаке типичного петербургского высотного дома. И там был выход на крышу. И, естественно, если есть выход, то выходишь, и мы выходили на чердак. Покатая крыша. А внизу — двор, колодец петербургский, глубокий, без зелени, и церковные купола. И вот однажды меня вдруг неудержимо потянуло вниз. И дело было, конечно, не в этой крыше и не в золотых куполах. Это все, как говорится, предлагаемые обстоятельства. Просто я уже с собой жить не мог.

...Стали смотреть отснятый материал, и все мне не нравится. Чувствую, что мне это все не по плечу. Тогда и случился в моей жизни первый по-настоящему серьезный кризис. И тогда я осознал, кто у меня жена. Лариса сумела меня поддержать, чувствуя, в каком я пребываю драматическом настроении, и просто поддержала. Посмотрела материал, а мне очень важно было ее мнение, и говорит: «Э, ребята, это не опера днем». (Так воскликнул Довженко, когда увидел «Ивана Грозного» Эйзенштейна.)

Фильм закончили в самом конце 1974 года, более двадцати лет назад. И вот Филипп Тимофеевич Ермаш посмотрел только что отснятую картину «Агония». Это было в директорском зале на четвертом этаже, в маленьком актовом зале для начальственных приемов. Помню, мы ждали его в вестибюле. И вдруг Ермаш появляется в совершенно шальном состоянии. Мне почему-то запомнилась первая его фраза: «А где же заговор императрицы?»

— Какой заговор? Я совсем про другое снимал.

А сам думаю: неужели он все забыл? Он ведь сам мне говорил, что рискует карьерой, давая нам возможность завершить «Агонию», что я должен работать по-крупному. Но разговор на этом не закончился.

— Слушай, будет заседание Политбюро. После заседания члены Политбюро обычно смотрят какую-нибудь новую картину. Ну-ка, сделай мне копию.

— Филипп Тимофеевич, у меня черновая запись, несовершенный звук.

— Какой звук? Делай, что говорю, я же их никогда потом не соберу вместе. Будут один на один смотреть со своими тещами и женами по дачам.

А я, непреодолимый, неуемный, говорю:

— Нет, я не успею.

И уехал на юг. Мой директор одновременно работал на другой картине, снимавшейся в Абхазии, и я поехал к нему на несколько дней. Вечером был на пляже, пустынном, каменном. Вдруг приносят теле-

грамму — Шукшин умер. А я его так любил... И было так солнечно. И тихое море...

А с фильмом все было более или менее нормально. Мы усовершенствовали звук, и 12 апреля 1975 года картина была принята по высшей категории. Нам выплатили деньги (надо отдать должное Госкино). И более того, меня даже пригласили в Кишинев работать в жюри Всесоюзного фестиваля. А потом был фестиваль в Москве. Московский кинофестиваль 1975 года. Приехали друзья, говорят: «Покажи фильм-то». А я не могу, фильм лежит в сейфе у министра. Спрашиваю у Сизова Николая Трофимовича, что происходит.

— Дела плохи. Показывать «Агонию» нельзя. Но знаешь, фильм хотел бы посмотреть Иштван Сабо (*совершенно очаровательный человек, имеющий одинаковые имя и фамилию с известным венгерским режиссером, председателем венгерского Госкино*). Давай организуем просмотр для очень узкого круга. Ты представишь картину...

Я обрадовался. И сболтнул нечаянно об этом показе Анджею Вайде в ресторане гостиницы «Россия». А днем прихожу на «Мосфильм» в первый, репрезентативный зал с мягкими креслами. Переводчик уже на месте, не говорящий по-русски Сабо — тоже. Начинаем просмотр, и вдруг подъезжают два «Икаруса». Все избранные гости фестиваля во главе с Анджеем Вайдой! Сизов ничего не понимает, смотрит на меня, я смотрю на него и только руками развожу.

— В чем дело?

Я говорю:

— Не знаю.

А это Анджей Вайда собрал всех и привез на «Мосфильм».

И вот сидит министр, сидит венгерский переводчик (ведь заказывали же). И — полный зал народу. Так и смотрели под венгерский перевод. Вот такой был первый просмотр. А потом вышел американский журнал «Ньюсуик», в котором было написано, что вновь что-то странное творится в России, опять запретили два фильма: «Зеркало» Тарковского и «Агонию» Климова. А кто запретил? Почему? Насколько нам известно, сам Брежнев. Просмотрев картину на даче в Кунцево, задал вопрос, просто спросил: «А зачем?» А вопрос поняли как ответ. Ну действительно, зачем нам такой фильм? И судьба картины была решена. Все фестивали мира, включая Каннский, просят прислать картину, говорят: «Дадим Гран при»! Но нет. Почти десять лет «на полке». Десять лет ожидания, неопределенности.

— Ты посмотри, сколько у меня на столе книг стоит, — говорил Ермаш. — Историю перечитываю.

И вновь и вновь просил убрать какой-нибудь кадр. Я до сих пор жалею, что вырезал сцену в ресторане из первой серии: лысого мужика, пьяного вдребезги, в абсолютно гладкую лысину которого воткнута вилка. Его выводят из ресторана, а он, веселый, кричит: «Шампанского и дам переменить!» Ермаш говорит мне: «Я тебя умоляю. Выброси».

— А что в этом кадре такого? Ну, загулял человек, ну, вилкой ему утодили в голову.

— Я тебя умоляю... Тебя член Политбюро просит!

— Какой?

Правда, потом Ермаш согласился оставить кадр в фильме. Но он мне самому к тому времени разонравился, сдуру. Еще была сцена у городской фрейлины Никитиной, дочки коменданта Петропавловской крепости. У нее в доме Распутин устраивал свои оргии, собирая целый гарем девушек. И в картине был коротенький, метров пятнадцать, кадр, где он выгоняет их раздетыми на улицу, и они бегут через Неву. А на заднем плане виден Зимний дворец... Хорошо было снято. Но мне заявили, что с этим кадром фильм просто уже никогда не выйдет. Видно, «наверху» эти сцены кто-то на свой счет принял.

Сто раз приходилось возвращаться к таким разговорам... До сих пор каюсь, что отказался от финала. Это эпизод похорон Распутина. Мне хотелось сделать эту сцену очень строгой. Вот — тело (чучело, разумеется, потому что Петренко после всех потрясений, которые пришлось ему пережить на этих съемках, конечно, не лег бы в гроб). Крупный план, средний. Вот — священник у гроба, который с ненавистью отпевает этого «гада». Вот — царица, Вырубова, царь, рядом дочери. И стоит мальчик — цесаревич, которого придерживает, почти прикрывает огромная рука матроса-няньки. А мальчик, он точно из фарфора. Оглядывается, смотрит на отца и вдруг поворачивается на какой-то тревожный звук. И мы видим его профиль, который мог бы быть напечатан потом на всех медалях, монетах. И широкое, заснеженное поле, по которому бе-

гут, надвигаются отовсюду какие-то странные существа: гиганты, карлики, немыслимой красоты юродивые... Выглядывают из-за плеч солдат, держащих строгую цепь. А дальше появляется царица и с ней Вырубова. Они смотрят в глаза этим людям, ища и не находя нового Распутина.

Так вот этот фрагмент я тоже вырезал. Сам, своими руками! И как царица подходит к саням и кричит с сильным акцентом: «Ненавижу! Ненавижу эту страну!» Этого в фильме тоже нет.

Помню, когда мы снимали финальный эпизод, поставили две камеры, чтобы сэкономить время. Одну — на месте похорон, а другую — невдалеке, за пригорком. Мне необходимо было согласовать с оператором точку съемки, ракурс. А поскольку я обучался в свое время верховой езде, решил отправиться туда на лошади. Думаю, и с оператором переговорю и заодно порадую свою любимую съемочную группу. Пусть посмотрят, как господин режиссер въезжает на коне. А это был март — заледенелое поле, дорога шла под уклон. Лошадь понесло, и я так и пронесся мимо на этой скользящей, с расползающимися ногами кобыле. Но это так, деталь. Настоящее потрясение меня еще ждало.

Во время работы над картиной я прочел тонны литературы, тонны! Провел в архивах много месяцев. Казалось, что знал о Распутине все. И вот в день, когда я считал работу завершенной, ко мне в руки попала маленькая книжечка. Автор — Евреинов, знаменитый театральный режиссер. Называется книжечка «Тайна Распутина». И там было написано все, до чего я сам, своими мозгами дотягивался (а они у меня трещали!). Лишь догадывался о многих вещах...

Я настолько остро ощущал собственное несовершенство! Вот, к примеру, эпизод. Избитый священниками, отрекшийся, один в пустой квартире, Распутин надевает на себя грубую хламиду и пешком, как пришел, идет по Петрограду в Царское Село. И дальше следует сцена, в которой он валяется в грязной весенней луже, это — уничижение до крайности, чтобы потом грязным, мерзким, промокшим явиться в спальню к царице... Так Распутин приходит к очередной своей победе. Для меня же эта сцена стала роковой. Какой она должна бы быть? Вот сидит царица, делая вид, что приболела, или в самом деле больна, вот Вырубова, царь — три человека. И входит четвертый — Распутин. Камера должна не отрываться от его лица! Следить настолько пристально, чтобы сидящие в зале почувствовали, что это за человек. И вот в ту секунду, когда это произошло, камера оборачивается, и вы понимаете, что случилось с теми людьми, которые были рядом, какое потрясение они пережили. Но нет! Я занялся внешними эффектами, монтажом, какими-то монтажными стыками. Понял, что проиграл эту сцену почти сразу же. Но на второй дубль рассчитывать не мог... На следующий день после окончания съемок я понял, что проиграл фильм. Даже решил написать резкую критическую рецензию на собственную работу. Но до этого просто не дошло. Фильм прикрыли. Накрыли свинцовым одеялом на много лет. Но комплекс неполноценности, он-то остался. Стремление снять человека в сверхсостоянии, снять необъяснимого человека, необъясненного, непонятого. Заглянуть в глаза в момент, когда эти глаза выражают нечто, что невозможно передать словом. Может быть, поэтому спустя много лет я затеял фильм «Иди и смотри»... Но если Алексею Васильевичу, с которым мне пришлось работать на «Агонии», было тридцать восемь — тридцать девять лет, то мальчишке, снимавшемуся в «Иди и смотри», было четырнадцать, только четырнадцать. У меня сохранилась запись проб. Просто пробы грима, снятые на видеокамеру. Но что в глазах у этого мальчишки! Я смотрю и сам не понимаю, что это такое. Резиновый клей, морщины на лице... ведь ему двести лет должно было быть, этому мальчику. Оператор снимает абсолютно механически, он понимает, что именно так и надо снимать. Но вдруг при помощи кино мы открываем нечто, еще немножечко, пусть совсем чуть-чуть узнаем про человека, когда смотрим на это лицо. Оно точно белый лист, а я на нем пишу. Но и белый лист — произведение природы. До него нельзя дотронуться сухой рукой. Надо полюбить, пригубить, прежде чем коснешься его отточенным карандашом. И от тебя зависит так мало и так много: что ты на нем напишешь и что от тебя останется.

Запись и подготовка материала О. Алдошиной

«АГОНИЯ»:

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ

ХРОНИКА

В бывшем архиве ЦК КПСС (ныне Центр хранения современной документации) недавно рассекречены документы отдела культуры ЦК за 1968 — 1981 годы, относящиеся к истории бесконечных исправлений и переделок фильма «Агония» Элема Климова.

Как известно, первый вариант сценария был представлен киностудией «Мосфильм» в Госкино еще в 1966 году с положительными оценками И.Пырьева, М.Ромма, А.Арнштама и включен в план производства на 1968 год.

В начале 1968 года Э.Климов приступил к съемкам, но неожиданно для него уже 9 апреля того же года работа была прекращена по указанию Госкомитета по кинематографии при Совете Министров СССР. 14 апреля режиссер обратился с письмом к секретарю ЦК П.Н.Демичеву, в то время курировавшему кинематографию страны. В письме Э.Климов доказывал необходимость продолжения съемок, просил о личной встрече. По указанию Демичева отдел культуры ЦК запросил отзыв Госкино о сценарии кинофильма «Агония». В ответе за подписью председателя Госкино А.В.Романова говорилось:

В сценарии И.Нусинова и С.Лунгина «Агония», получившем это название после переработки ранее представленного в Комитет студией «Мосфильм» и отклоненного Комитетом сценария «Антихрист», — рассказывается о последних днях Российской империи и правящей верхушки царской России.

Для решения этой темы авторы избрали жанр трагедийного фарса, для чего прослоили реалистические сцены из жизни «высшего общества» и царской семьи эпизодами полуфантастическими, в которых простые люди как бы комментируют события со своей, народной, точнее — «простонародной», точки зрения, с присущими таким комментариям преувеличениями.

В сценарии «Агония» излишне много уделяется внимания фигуре Распутина, но не показаны истинные причины крушения царской империи. Авторы по сути дела обошли тему нарастания революционной ситуации в России в конце 1916 и в начале 1917 годов. Разработка этой темы в широком плане, видимо, и не входила в задачу авторов. Но совсем отойти от нее, как это сделано в сценарии, было бы неправомерно при рассмотрении исторических событий, обусловивших крах Российской империи.

Следует отметить и некоторые другие просчеты, имеющиеся в сценарии «Агония».

Фигура Распутина, несмотря на всю ее отталкивающую сущность, в некоторых эпизодах сценария вдруг приобретает черты, позволяющие допустить мысль о том, что это был человек, в какой-то мере выражающий чаяния народа. Так, в одном из эпизодов недвусмысленно проводится параллель между его именем и именами Пугачева и Разина. В эпизоде, где действие перенесено в Государственную думу, на сцену выводится махровый реакционер-монархист Пуришкевич в таком «контексте», что выглядит борцом за высокие морально-этические нормы. Здесь не подчеркнуто, что его действия против Распутина имели целью спасти от катастрофы царскую власть.

Таким образом, сценарий «Агония» в настоящем его виде не может быть принят к постановке. Он нуждается в коренной переработке[1].

25 июля 1968 года отдел культуры ЦК направил записку в ЦК КПСС, поддержав выводы Госкино в отношении сценария фильма «Агония».

Ознакомление со сценарием «Агония» показало, что замечания, высказанные Комитетом по кинематографии, являются справедливыми. Замысел сценария представляет интерес, однако избранный авторами жанр фарса лишил их возможности дать реалистически достоверное изображение исторических событий, в связи с чем постановка фильма по этому сценарию представляется нецелесообразной.

С автором письма т. Климовым проведена беседа в отделе культуры ЦК КПСС, в связи с чем он снимает свою просьбу о встрече у тов. Демичева П.Н.[2].

Потянулись долгие годы по доработке сценария и пересъемке фильма. В сентябре 1974 года студия закончила работу над фильмом, а 18 апреля 1975 года Госкино принимает наконец картину с указанием отснять два экземпляра для закрытых просмотров.

В дальнейшую судьбу фильма вмешивается всесильный КГБ при Совете Министров СССР в лице председателя Комитета госбезопасности Ю.В.Андропова. В ЦК КПСС поступает его секретная записка № 2058-А от 1 августа 1975 года:

На киностудии «Мосфильм» закончена съемка кинокартины Э.Климова «Агония» по сценарию С.Лунгина и И.Нусинова, в которой показан «распутинский» период Российской империи.

[1] «Источник», 1995, № 1, с. 85.
[2] Там же, с. 86.

По имеющимся в органах безопасности данным, в этой кинокартине искаженно трактуются исторические события того времени, неоправданно большое внимание уделяется показу жизни царской семьи и интимной жизни Распутина. Кинокартина содержит сцены сексуального характера.
Поэтому, видимо, не случайно иностранные кинематографисты проявляют повышенный интерес к этому фильму, а прокатчики намереваются приобрести кинокартину для показа ее на зарубежном экране.
В связи с изложенным Комитет государственной безопасности считает нецелесообразным выпускать фильм «Агония» на экраны страны и для продажи его за рубеж[3].

По указанию А.Кириленко с запиской знакомятся Д.Устинов, В.Долгих, И.Капитонов, Ф.Кулаков, Б.Пономарев, А.Пельше.
Две недели спустя в ЦК обращается с запиской от 13 августа председатель Госкино. «В настоящее время, — писал Ф.Ермаш, — Госкино СССР не считает целесообразным выпускать кинофильм «Агония» на экран. Исходные материалы и копии фильма сданы на хранение в Госфильмофонд»[4].
На следующий день, 14 августа в ЦК представляется совместная записка отдела культуры ЦК и Госкино СССР, вывод которой весьма категоричен:

...Первый вариант сценария был представлен студией в Кинокомитет СССР в 1966 году с положительными оценками И.Пырьева, М.Ромма, Л.Арнштама и включен в план производства на 1968 год. В том же году в связи с несовершенством сценария работа над фильмом была остановлена. В 1973 году вопрос о постановке «Агонии» вновь был возбужден киностудией «Мосфильм» на основе переработанного сценария.
Решая вопрос о постановке «Агонии», Госкино СССР исходил из того, что на мировой экран было выпущено свыше двадцати зарубежных фильмов о последних днях царизма, фальсифицирующих политическую суть предреволюционной эпохи в России, реабилитирующих царя и его окружение. Авторами и киностудией «Мосфильм» была сделана попытка ответить на эти многочисленные фальсификации.
Фильм окончен производством 25 сентября 1974 года и после неоднократных поправок принят Госкинокомитетом 18 апреля 1975 года, напечатан в двух экземплярах, на открытой аудитории не демонстрировался.
Творческой группе кинематографистов осуществить свой замысел при создании этого фильма должным образом не удалось. В настоящее время Госкино СССР и отдел культуры ЦК КПСС считают нецелесообразным выпуск кинофильма «Агония» на экран.
Зав. отделом культуры ЦК КПСС В.Шауро
Председатель Госкино СССР Ф.Ермаш[5].

Однако решение о нецелесообразности выпуска кинофильма на экран было принято на заседании Секретариата ЦК еще 12 августа, о чем свидетельствует запись заместителя заведующего общим отделом ЦК К.Боголюбова на вышеуказанной записке: «В архив. На заседании Секретариата ЦК 12 августа состоялся обмен мнениями по данному вопросу. С предложением Отдела культуры и Госкино секретари ЦК согласились. 14/VIII.75 г. К.Боголюбов».
Таким образом, решение Секретариата ЦК было зафиксировано не в протоколе заседания, а на записке, подготовленной заранее.
6 марта 1979 года председатель Госкино СССР Ермаш направляет в ЦК записку с информацией о ходе работы над кинофильмом «Агония» и своими предложениями:

...В зарубежной прессе («Экспресс», «Экран 78» (Франция), «Вэрайети» (США), «Панорама» (Италия) и др.) периодически поднимается вопрос о «запрете» фильма «Агония». Этот вопрос, по свидетельствам обозревателей, был предметом обсуждения на «Бьеннале несогласия» в 1977 году в Венеции.
Дальнейшая задержка выпуска фильма на экран вызывает обстановку нездорового ажиотажа вокруг картины и ее авторов. Зарубежные корреспонденты неоднократно пытались спровоцировать режиссера на интервью о причинах задержки выпуска фильма. Э.Климов на провокации не поддался, вел себя на протяжении этих лет достойно.
Можно ожидать, что на предстоящем Московском международном кинофестивале, который проводится в год 60-летия советского кино, вокруг фильма также могут возникнуть нежелательные разговоры.
С учетом этих обстоятельств, Госкино считает возможным ограниченным тиражом и в сокращенном варианте выпустить в 1979 году доработанный вариант фильма «Агония» на экраны страны. Демонстрацию фильма целесообразно организовать таким

[3] ЦХСД, фонд 4, оп. 22, д. 1811, л. 47.
[4] Там же, л. 45.
[5] Там же, л. 44.

образом, чтобы зрители имели возможность в этом же кинотеатре посмотреть выдающиеся картины историко-революционной тематики выпуска прошлых лет.
Выход картины «Агония» на зарубежный экран сыграет определенную пропагандистскую роль и даст немалый коммерческий эффект[6].

Секретарь ЦК М.Зимянин адресовал записку Ф.Ермаша в отдел культуры ЦК со следующей резолюцией: «Отд. культуры ЦК т. Шауро В.Ф. Видимо, следовало бы посмотреть исправленный фильм, о котором пишет т. Ермаш, прежде чем выпускать его, т.к. он не рекомендован к выпуску секретарями ЦК. 7.III.79. М.Зимянин»[7].
31 августа 1979 года заместитель заведующего отделом культуры ЦК З.Туманова докладывает секретарю ЦК М.Зимянину:

24 мая с.г. в ЦК КПСС был просмотрен новый вариант фильма. С Ермашем Ф.Т. состоялась беседа о кинофильме и целесообразности его выхода на экраны страны.
Руководство Госкино СССР решило в настоящее время воздержаться от выпуска фильма «Агония» в прокат[8].

Наступил 1981 год. Длительная задержка выпуска фильма «Агония» еще более обострила внимание к нему зарубежной прессы, к тому же приближался IV съезд Союза кинематографистов и Ф.Ермаш 13 марта 1981 года в очередной раз обращается в ЦК КПСС:

Возвращаясь вновь к вопросу о выпуске «Агонии» на экран, Госкино СССР исходит из готовности авторов произвести дополнительную работу по дальнейшему уточнению картины. С настоятельной просьбой положительно решить судьбу фильма в Госкино неоднократно обращались видные мастера советского кинематографа. Крайне важным обстоятельством является также пристальное внимание зарубежной прессы к вопросу о «запрете» фильма «Агония». Кроме того, в мае состоится очередной IV съезд Союза кинематографистов, и не исключено, что некоторые из его участников выскажут недоумение по поводу столь длительной задержки с выпуском на экран кинокартины «Агония». Учитывая художественный авторитет Э.Климова в кругах интеллигенции и наступившую у него творческую депрессию, это может стать одним из наиболее сложных и нежелательных аспектов в работе съезда.
Исходя из вышеизложенного, Госкино СССР полагал бы возможным, проведя дополнительную работу по фильму «Агония», разрешить его выпуск прежде всего в зарубежный прокат, а также ограниченным тиражом в советских кинотеатрах[9].

16 марта 1981 года М.Зимянин поручает В.Шауро «рассмотреть высказанные т. Ермашем Ф.Т. соображения и представить на рассмотрение ЦК предложение отдела».
Для доклада в ЦК КПСС отдел культуры ЦК 30 марта 1981 года подготовил записку следующего содержания:

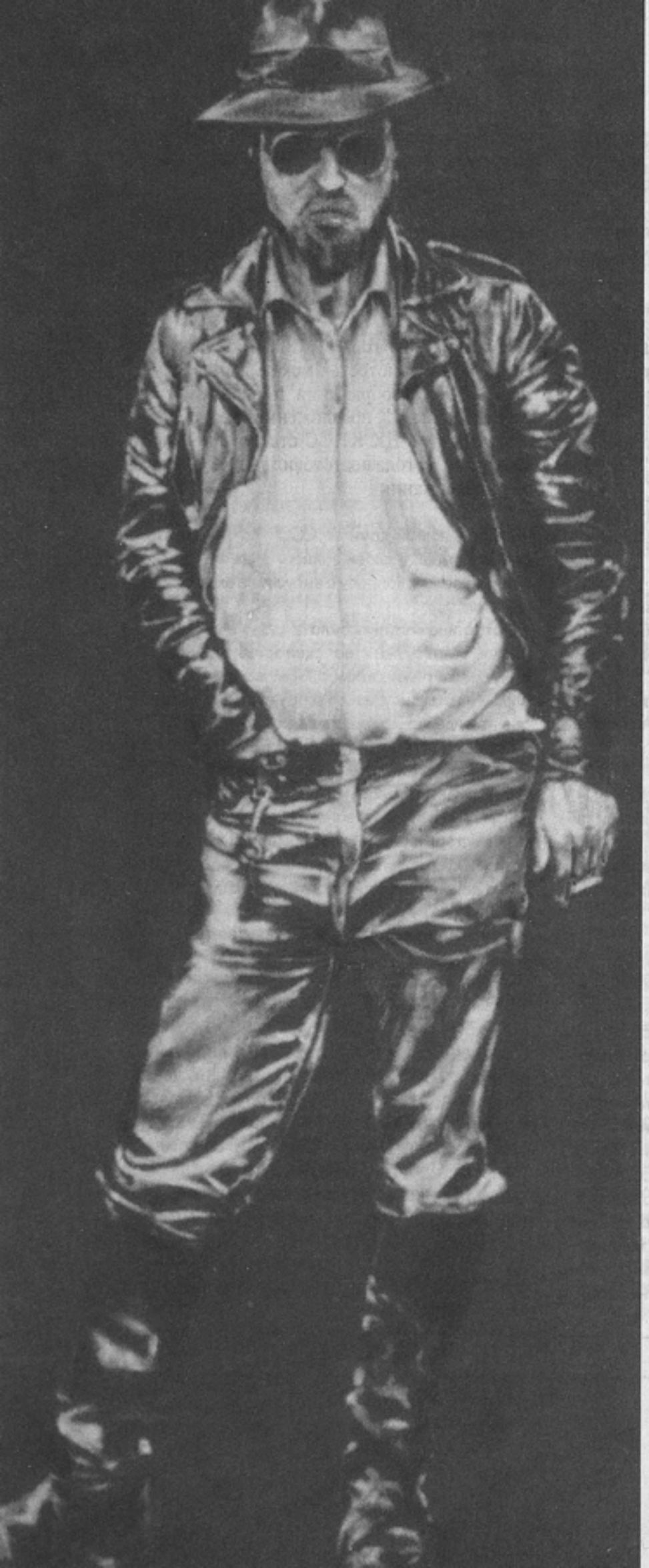
Государственный комитет СССР по кинематографии (т. Ермаш) в своей записке в ЦК КПСС вновь возвращается к вопросу о выпуске на экран фильма «Агония».
Кинокартина «Агония» была создана в 1974 году на студии «Мосфильм» по сценарию С.Лунгина и И.Нусинова режиссером Э.Климовым.
Фильм не был выпущен на экран из-за содержащихся в нем идейно-художественных просчетов.
В своей записке в ЦК КПСС т. Ермаш сообщает о готовности авторов, студии «Мосфильм», Госкино СССР провести работу по дополнительной редакции фильма в целях устранения имеющихся неточностей в исторической и художественной концепции.
Госкино СССР полагает возможным после проведения дополнительной работы по фильму «Агония» выпустить его в зарубежный прокат, а также ограниченным тиражом в советских кинотеатрах.
Отдел культуры ЦК КПСС поддерживает предложения Госкино СССР.
Просим согласия[10].

С запиской отдела культуры согласились секретари ЦК М.Зимянин, А.Кириленко, И.Капитонов, М.Горбачев, В.Долгих, К.Черненко. Согласие секретарей ЦК в качестве решения ЦК КПСС было оформлено 9 апреля 1981 года. Наконец-то картине был дан зеленый свет. Но до полного выхода картины на экран оставалось еще четыре года.

Публикация и комментарий
Ю.Мухина, Л.Пушкаревой

---

[6] Там же, фонд 5, оп. 76, д. 292, л. 8.
[7] Там же, л. 5.
[8] Там же, л. 9.
[9] Там же, фонд 4, оп. 29, д. 6, л. 24.
[10] Там же, л. 21—22.



ФАСБИНДЕР И ЕГО КЛАН

Г. КРАСНОВА

Только работая, снимая фильмы, я могу отличить правду от лжи.

Р.В.Фасбиндер

Прошло четырнадцать лет со дня смерти Райнера Вернера Фасбиндера. Но его фильмы не исчезли в пучине безжалостного времени, они находят все новых поклонников среди молодого поколения, которому хорошо знакомы запечатленные в них чувства страха, пустоты и отчаяния.

Фасбиндер был, наверное, самым независимым режиссером в истории современного кино. Ему удалось реализовать почти все свои замыслы. И это при том, что сам он располагал весьма скромными средствами и не имел богатых спонсоров. Но факт остается фактом. За семнадцать лет работы в кино он поставил сорок два фильма, восемнадцать театральных спектаклей, написал десять пьес, две радиопьесы и как актер снялся более чем в тридцати фильмах.

Этот человек был просто одержим работой, он писал везде — в автомобиле, во время съемок в павильоне, в шуме мюнхенских пивных.

Откуда этот молодой человек черпал сюжеты для своего творчества? Ведь если разобраться, у него было очень мало «книжных» фильмов, а экранизации он делал в основном на телевидении. Главные же его произведения принадлежали к так называемому «авторскому кино». Он сам писал сценарии, сам режиссировал, монтировал, стоял за камерой и нередко исполнял главные роли.

Самую большую славу принесли Фасбиндеру фильмы, в которых он выступал как хроникер немецкой истории, — «Замужество Марии Браун» (1978), «Третье поколение» (1979), «Берлин, Александерплац» (1979/1980), «Лили Марлен» (1981), «Лола» (1981), «Тоска Вероники Фосс» (1982), то есть работы, в которых нашли отражение острейшие проблемы немецкой истории последних пятидесяти лет. Однако при ближайшем рассмотрении во многих из них четко проступают личные мотивы. Возьмем, к примеру, «Замужество Марии Браун», показывающее путь к богатству напористой девчонки из низов общества. Фильм заканчивается сценой, которая больше напоминает самоубийство, чем несчастный случай. Мария прикуривает от газовой горелки, случайно или намеренно оставляя открытым газовый кран. И когда она зажигает спичку, весь ее роскошный дом с нажитым добром взлетает в воздух. Оба финала имеют право на существование. Вариант с несчастным случаем показывает тщетность потуг на абсолютное богатство и счастье. Финал с самоубийством также оправдан всем ходом развития действия. Героиня получила все, о чем мечтала, но при этом фатально очерствела душой, стала причиной смерти великодушного, любящего ее человека. Нечто подобное происходило и с самим Фасбиндером — ощущение пустоты жизни при внешнем благополучии и славе.

Медленная агония Фасбиндера наглядно проявилась в его фильмах. Ни у одного режиссера не было такого количество исповедальных лент, отразивших его страх перед реальностью и смертью. Причины этого страха стали понятны только после смерти режиссера, благодаря воспоминаниям его друзей Харри Бэра («Заснуть я смогу, только умерев», 1982), Герхарда Цверенца («Медленная смерть Райнера Вернера Фасбиндера», 1982), Дитера Шидора («Пакт с дьяволом», 1982), Петера Берлинга («13 лет Райнера Вернера Фасбиндера», 1992).

Но, пожалуй, наибольшое доверие вызывает книга «Тоска Райнера Вернера Фасбиндера», написанная самым близким другом режиссера Куртом Раабом с помощью журналиста Карстена Петерса, также работавшего с Фасбиндером. Она спровоцировала бурную реакцию той части клана Фасбиндера, которая была заинтересована в том, чтобы самый плодовитый и талантливый режиссер остался в памяти потомков и как высоконравственный человек. Но его постоянные обращения к теме смерти, предательства, гомосексуализма, наркомании свидетельствовали о том, что он имел к ним не только исследовательский интерес. Курт Рааб в своей книге ясно показывает, как возникали эти темы и почему режиссера настигла столь ранняя смерть.

Курт Рааб, в основном, работал в кино как декоратор. Актером он стал благодаря Фасбиндеру, исполнив главные роли в фильмах «Почему рехнулся господин Р.» (1969) и «Больвизер» (1977). В обеих лентах он показал трагедию маленького человека, доведенного до отчаяния окружающей его

жизнью. Фасбиндер не боялся поручить Рабу главные роли, потому что чувствовал тонкость его душевной организации, его ранимость. Впрочем, в реальной жизни те же самые качества привели к размолвке друзей, и в последние два года Рааб был фактически отлучен от клана Фасбиндера.

Смерть друга Курт Рааб воспринял как личную драму. Несколько недель он метался по Германии, пытаясь заглушить тоску вином и случайными связями. В 1988 году Рааб узнал, что болен СПИДом. И в том же году его не стало. До сих пор его книга остается пронзительной исповедью человека, которому выпало горькое счастье работать с одним из самых удивительных режиссеров нашего времени.

КЛАН

Фасбиндер сумел собрать вокруг себя группу верных единомышленников. Клан Фасбиндера долгие годы оставался самым ярким явлением художественной жизни Германии. Любой посетитель кабачка, на которого обратил внимание Фасбиндер, имел шанс войти в его творческую группу. Для этого требовалось лишь два условия — любовь к кино и беспрекословное подчинение Фасбиндеру. Долгое время в его труппе вообще не было профессиональных исполнителей, за исключением, пожалуй, Маргит Карстенсен, получившей театральное образование и много работавшей в театре. Кстати, уже в первых фильмах можно было увидеть мать Фасбиндера Лизелотту Эдер, выступавшую под псевдонимом Лило Пемпейт.

Как относился Фасбиндер к своим соратникам? Во всяком случае, их попытки стать самостоятельными он воспринимал в штыки. Его ближайший сподвижник Харри Бэр в статье под красноречивым названием «Мы были семьей Фасбиндера» вспоминал: «Он боялся, что, обретя самостоятельность, мы тоже сможем сделать в этой области что-нибудь хорошее и тогда уйдем от него. Ему же требовалось абсолютное подчинение. Если он шел работать, мы должны были беспрекословно следовать за ним, хотя и чувствовали себя измотанными предыдущими съемками».

ИРМ ХЕРМАНН — «ГОРЬКИЕ СЛЕЗЫ ПЕТРЫ ФОН КАНТ»

Клан Фасбиндера работал быстро и напористо, снимая по три-четыре фильма в год. Однако отношения между сотрудниками были далеки от идиллии. Взаимная ревность, стремление оказаться поближе к мэтру превращали соавторов во врагов. Ирм Херманн, актриса и ближайшая подруга Фасбиндера на первых порах его деятельности в кино, вспоминала: «На съемках ленты «Торговец четырех времен года» я почувствовала необыкновенную агрессию со стороны Харри Бэра. Он буквально бросался на меня с ножом. Если Райнера не было поблизости, он вел себя вполне пристойно, но стоило тому появиться в дверях, как Харри начинал накидываться на меня с особой злостью».

Поклонники творчества Фасбиндера, конечно, помнят Ирм Херманн. В 70-е годы она была одной из главных его актрис, снявшись в фильмах «Катцельмахер» (1969), «Торговец четырех времен года» (1971), «Горькие слезы Петры фон Кант» (1972), «Звериной тропой» (1972), «Страх съедает душу» (1974), «Эффи Брист» (1974), «Кулачное право свободы» (1975), «Вознесение матушки Кюстерс на небо» (1975) и других. Глядя на эту высокую, худую женщину с не очень выразительным лицом, понимаешь, что с такой внешностью стать актрисой ей было совсем не просто. Однако Ирм и не собиралась быть актрисой. Она посещала торговое училище и после его окончания надеялась получить место секретарши в какой-нибудь фирме. Однажды на просмотре в Мюнхенской синематеке она познакомилась с Фасбиндером. И тут же забыла о нем. Он позвонил сам и предложил Ирм роль в его первом фильме «Городской шалопай» (1965). Она пошла на площадку с единственной целью — взглянуть, как снимаются фильмы, а покидала ее с твердым убеждением, что встретилась с настоящим гением. Все свои деньги она отдавала ему, чтобы он мог купить пленку для съемки своих шедевров.

Отношение Фасбиндера к Херманн становилось все более пренебрежительным по мере того, как росла его слава. Однако Ирм прощала все. В 1974 году во время съемок «Эффи Брист» она познакомилась с Райнером Лангханнсом, увлекавшимся йогой, и стала страстной вегетарианкой. С тех пор Фасбиндер начал называть Ирм «пожирательницей корнеплодов» и не упускал возможности публично высмеять ее.

Рааб вспоминал: «Наша группа сидела во франкфуртском ресторане, все заказали множество еды, в основном, мясные блюда, и только Ирм составила исключение — она взяла салат и воду. Фасбиндер вперил свой взгляд в Ирм. Подождав, когда все сидящие за столом будут смотреть на него, он сказал с издевательской усмешкой: «Ирм, я трахну тебя столько раз, сколько кусков мяса ты съешь у меня на глазах». Все сидевшие за столом дружно хохотнули этой удачной мужской шутке. Ирм быстро схватила меню и заказала себе кусок мяса. Все, посмеиваясь, закивали головами — никто не ожидал от нее ничего другого. Ирм, которая годами не ела мяса, порезала его на куски, а потом стала мужественно глотать их. И вдруг она вскочила и, зажав рот рукой, бросилась в туалет. Облегчившись, она вернулась назад и выжидающе посмотрела на Райнера. Тот снова обвел взглядом собравшихся: «Я сказал «есть», а не «блевать». Если хочешь получить обещанное, тебе придется еще раз заказать мясо». После этой фразы мы все почувствовали себя очень неловко, и заказанное мясо сразу потеряло для нас свой вкус».

После трех попыток самоубийства, к счастью, оказавшихся неудачными, Ирм Херманн сумела в конце концов освободиться от фасбиндеровской тирании. Она познакомилась с детским писателем Дитмаром Робергом, родила ему двоих детей и с тех пор поклялась жить только ради семьи. Об этом случае едва ли стоило вспоминать особо, многие режиссеры обладают склонностью к тирании. Но далеко не все могут превратить отталкивающий материал реальности в произведение искусства. Только истинный талант способен из грубой прозы жизни создать фильм, завораживающий

«Горькие слезы Петры фон Кант»

тонкостью психологических трактовок и игрой чувств.

«Горькие слезы Петры фон Кант» — первый фильм, после которого о Фасбиндере заговорили как о талантливом, многообещающем режиссере, создавшем собственную эстетику кино. Преуспевающий модельер Петра фон Кант живет в ателье со своей помощницей Марлен. На показе мод Петра знакомится с хорошенькой манекенщицей Карин и влюбляется в нее. Поднявшаяся на подиум из низов общества, Карин восхищается роскошью, которая окружает Петру, и позволяет ей любить себя. Но едва в ателье раздается телефонный звонок ее мужа, как она покидает свою покровительницу. Петра мучается и страдает, она близка к самоубийству. В довершение всего вер-

«Страх съедает душу»

ная Марлен в ответ на предложение сотрудничества собирает чемоданчик и исчезает из дома Петры.

В этом фильме снялись три ведущие актрисы Фасбиндера — Ханна Шигулла, исполнившая роль Карин Тим, Маргит Карстенсен, сыгравшая саму Петру, и, наконец, Ирм Херманн в роли Марлен. На протяжении двух часов действия она не произносит ни единого слова, но ее безмолвная фигура постоянно маячит на заднем плане. Хотя Марлен не принимает участия в действии, все перипетии конфликта отражаются на ее набеленном, похожем на маску лице. При этом она почти все время работает, конструирует модели, которые Петра фон Кант будет выдавать за свои творения.

Петра замечает свою верную помощницу, только когда ее покидает Карин. Она предлагает Марлен начать вместе новую жизнь, основанную на взаимном уважении и творческом партнерстве. Но вместо согласия Марлен навсегда покидает ателье, в котором прошло столько лет жизни.

Своему фильму Фасбиндер предпослал титр: «Посвящено той, которую зовут здесь Марлен». Однако членам клана Фасбиндера было и без того ясно, о ком и о чем идет речь. Ирм Херманн играет здесь самое себя — бессловесную, покорную, стоически сносящую издевательства хозяйки, спокойно присваивающей плоды ее труда. Вся блестящая коллекция одежды Петры фон Кант, наделавшая столько шума в мире моды, создана Марлен. Сама же Петра фон Кант вся захвачена чувствами, живет только ими, а не грубой прозой реальности.

Любопытно, что в этом фильме Фасбиндер, скрывшийся за образом Петры фон Кант, сам указал своей рабыне, что она должна делать, чтобы обрести уверенность в себе, — оставить мучителя и начать новую жизнь. Художник Фасбиндер оказался более гуманным и человечным, нежели реальный человек Фасбиндер. Как свидетельствуют очевидцы, он понимал низость своего отношения к Ирм, но ничего не мог с собой поделать. Так что искусство выступало для него в качестве утопии человеческих отношений, которая помогала реализовать то, что не позволяла жизнь.

Ирм Херманн окончательно рассталась с Фасбиндером в 1975 году, то есть за семь лет до его трагической смерти. «Райнер был художником огромной негативной силы. Он ослеплял. Так и осталось тайной, каким образом он находил ключик к каждому человеку. Он мог взволновать любого, обольстить буквально за две минуты, приручить и сделать своим рабом. Однако он так и не научился ценить других людей, понимать их надежды, их желания измениться и стать другими. У него была схема, и он предпочитал придерживаться ее. Причем его интересовало главным образом все самое плохое, поскольку он был убежден, что между людьми не существует любви, что люди лгут, что они хотят только одного — обманывать и врать», — с грустью заметила актриса, когда до нее дошло известие о смерти режиссера.

Ирм Херманн стоически выдержала все выпавшие на ее долю испытания и в конечном итоге могла утешиться тем, что один из лучших фильмов Фасбиндера посвящен именно ей. Другие истории, происходившие внутри фасбиндеровского клана, закончились куда более трагически.

САЛЕМ — «СТРАХ СЪЕДАЕТ ДУШУ»

Первым фильмом, принесшим Фасбиндеру широкую известность за пределами Германии, стала лента «Страх съедает душу» (1974). На фестивале в Канне он произвел настоящий фурор.

Фильм рассказывает хотя и несколько необычную, но вместе с тем глубоко человечную историю сближения шестидесятилетней вдовы Эми Куровски и молодого марокканца Али.

Пригласив к себе в дом иностранного рабочего, Эми не предполагала, какой опрометчивый шаг она совершила. Мир, вернее, вакуум, в котором она жила раньше, всеми забытая и никому не нужная, неожиданно превратился в нестерпимый ад. Все презирают Эми: родные, соседи, сослуживцы.

Но вдруг мир изменился, как по мановению волшебной палочки. Домовладелец стал предусмотрительно галантен. Соседки больше не сплетничают. Подруги снова

приняли Эми в свою компанию. Лавочник предлагает все самое лучшее, что есть у него в магазинчике. Пришел повиниться сынок Бруно, тот самый, что разбил телевизор. Но нет больше счастья. Оно безжалостно растоптано, уничтожено ненавистью окружающих. Али настигает тяжелейший сердечный приступ. Ко всему безразличный, лежит он на больничной койке, опутанный бесчисленными проводами. Рядом с ним притулилась маленькая женская фигурка, исполненная решимости вытащить Али из объятий смерти.

Такова фабула фильма, позволившая главным исполнителям создать незабываемый дуэт, повествующий о мужественных попытках героев вырваться из скорлупы одиночества и победить страх перед жизнью.

Роль марокканца исполнил Эль Хеди Бен Мохаммед Салем, которому исполнилось в ту пору тридцать пять лет. Фасбиндер познакомился с ним в парижской сауне, куда мужская половина фасбиндеровского клана наезжала на уик-энд, чтобы развеяться после трудовой недели. Салем заинтересовал Фасбиндера особым психологическим складом. «Высокий и сильный, движениями напоминающий медведя, он мог неожиданно расплакаться и стать податливым, как воск. Тогда его черные глаза загорались, исторгая ненависть или нежность. Понадобилось много времени, чтобы привыкнуть к нему, и еще больше, чтобы завоевать его доверие. Особенно пагубное воздействие оказывал на него алкоголь, настоящий яд для его слабых мозгов, провоцирующий чудовищную агрессию», — вспоминал Курт Рааб.

Фасбиндер увлекся Салемом и убедил его переехать в Германию. Конечно, бедному Салему было

Ирм Херманн и Райнер Вернер Фасбиндер

Армин Майер

лестно внимание известного режиссера. Он начал посещать интенсивный курс немецкого языка. Но несмотря на все усилия, это ему не удалось. Он продолжал чувствовать себя в Германии чужаком.

Несмотря на строгий наказ Фасбиндера не подпускать Салема к вину, тот часто напивался и, выпив, впадал в неописуемую ярость. Как вспоминал Рааб, во время одного из дебошей в доме, арендованном на время съемок ленты «Мир на проводе», Салем поломал мебель, разбил пишущие машинки, порвал сценарий и рукописи. Буйства Салема все терпеливо сносили, ибо знали, что он является любовником Фасбиндера.

Гомосексуальная ориентация Фасбиндера ни для кого не была секретом, и многие из мужской половины клана в то или иное время имели с ним интимные отношения, в том числе и Курт Рааб. Кстати, в «Горьких слезах Петры фон Кант» за образом Карин Тим скрывается вовсе не Ханна Шигулла, как можно было бы предположить, а актер Кристоф Розер, присутствие которого Ирм покорно сносила, чтобы не вызвать гнев повелителя. Эта любовь втроем нравилась только Фасбиндеру. Двое других относились друг к другу с неприкрытой враждебностью.

Ханна Шигулла никогда не имела с Фасбиндером интимных отношений. Видя сложности общения в клане, она старалась держаться в стороне. Тщательно оберегая свой статус звезды, Шигулла в середине 70-х годов переехала в Париж.

Многим своим приятелям Фасбиндер присвоил женские клички. Курта Рааба в узком кругу звали Эмма Картофель, оператор Михаэль Бальхауз был известен как Соня, толстяк Петер Керн как Паула, Харри Бэр как Илза Цотт и т.д. К этим переименованиям друзья режиссера относились по-разному. Например, Курт Рааб говорил без тени смущения: «Я был его луч-

шей подругой целых четыре года». А Харри Бэр, напротив, признался, что панически боялся заработать такую кличку. И все же не избежал этой участи. Правда, на самого Фасбиндера эта символика не распространялась, и заглазно его чаще всего звали Толстяком.

Свою гомосексуальность Фасбиндер осознал уже в подростковом возрасте. Дитер Шидор по прозвищу Китти Бабуффке,

один из последних соратников Фасбиндера по фильму «Кверель», вспоминал: «Райнер рассказывал, что однажды он прибежал к своему отцу и сказал: «Папа, сегодня ночью я испытал нечто необыкновенное. Теперь я хочу заниматься этим только с мужчинами». Отец спросил: «А кто был этот человек?» «Маляр», — ответил Райнер. Гомосексуальная ориентация сына ничуть не обеспокоила старшего Фасбиндера. А вот то, что он вступает в контакты с людьми низшего сословия, ему не понравилось.

Отец Фасбиндера был врачом и понимал, что бороться с природой бесполезно. Вот как описывал друга Курт Рааб: «Его тело было мягким и обтекаемым, словно не имело костей. Ноги в бесчисленных складочках жира напоминали ножки младенца. Бледная и вялая кожа мгновенно обгорала на солнце». Нетрудно заметить, что ни обликом, ни сложением молодой Фасбиндер не отвечал привычным стандартам мужественности. Наверное, поэтому в более поздние годы он обзавелся бородой и усами.

Вообще же воспитанием сына доктор Фасбиндер интересовался мало, как, впрочем,

«Почему рехнулся господин Р.»

и его жена Лизелотта Эдер. Они развелись вскоре после рождения Райнера, поскольку Лизелотта страдала тяжелой формой туберкулеза легких и большую часть времени проводила в санаториях. Однако консервативное лечение не дало никаких результатов, и врачи были вынуждены ампутировать левое легкое.

Предоставленный самому себе, будущий режиссер с первых шагов жизни привык быть господином собственной судьбы. Учился он плохо, и тогда доктор Фасбиндер решил проявить кое-какую заинтересованность в судьбе пятнадцатилетнего сына, вызвал его к себе в Кёльн. Там он не только за-

нимался медицинской практикой, но и управлял несколькими доставшимися ему в наследство доходными домами. Однако они находились в столь жалком техническом состоянии, что квартиры в них соглашались снимать лишь иностранные рабочие из Турции, Испании, Греции и Югославии, руками которых создавалось немецкое «экономическое чудо». Когда Райнер отказался идти в гимназию, отец предложил ему занять должность сборщика квартирной платы. Будущий режиссер принял ее без всякого сопротивления. Ему даже нравилось знакомиться с бытом людей, так не похожих на его соотечественников. Так что сюжеты фильмов «Катцельмахер» и «Страх съедает душу» были подсмотрены им в самой реальности.

В те годы Фасбиндер впервые нашел себе постоянного друга Удо Кира по прозвищу Додо, который познакомил его с кёльнскими геями. «Они старались побывать на каждом сборище, позволяли себя приглашать и соблазнять. Они искали всяких — диких и нежных, пассивных и активных. Но больше всего им нравились иностранные рабочие, которые охотно гасили задолженность за квартиру страстными ласками, а не деньгами. Прекрасные времена! Оба вспоминали их с удовольствием», — говорил Курт Рааб. Кстати, любовь к кино, страстное желание очутиться поближе к кинокамере пробудил в Фасбиндере именно Додо Кир. Он намекнул другу на скорую разлуку и признался, что отправляется в Италию, где намерен сниматься в фильмах Висконти, Феллини и Пазолини. Фасбиндер, толстый и прыщавый, понимал, что ему трудно тягаться с красавчиком Киром, которого обожали и мужчины, и женщины. Он решил попытать счастья в родном отечестве. И нужно сказать, преуспел значительно больше своего друга, которому удалось сняться лишь в нескольких не очень крупных картинах, причем самой знаменитой из них стала «История О.».

Довольно подробно рассказывая о гомосексуальной ориентации Фасбиндера, Курт Рааб так живописует его эротические предпочтения: «Представление Фасбиндера о сексуальности носило подчеркнуто телесный характер. Его идеалом был крутой парень, крепкий, с развитой мускулатурой. Правда, на поверку эти крепыши оказывались духовно сломленными людьми. Он любил секс с привкусом садомазохизма, а в партнеры, как правило, выбирал мужчин, которые годились ему в отцы. Особым его расположением пользовались выходцы из арабских стран, поскольку они обладали инстинктами, которые казались изнеженным европейцам чуть ли не звериными. Он не выносил жеманства и игр в чувства, а предпочитал, чтобы все свершалось быстро и без особых эмоций. Вообще он любил мужчин, страстью которых было казаться бесстрастными».

Салем привлек его искренностью и буйством характера. Но он проявил себя и превос-

ходным актером, создавшим незабываемый образ иностранца, умирающего от тоски по родине в холодной и чуждой ему европейской стране.

В финале фильма «Страх съедает душу», пережив тяжелейший стресс, с помощью верной Эми Али медленно возвращался к жизни. Однако в жизни все произошло куда драматичнее. Фасбиндер охладел к Салему и обзавелся новым любовником.

Салем имел обыкновение коротать время в ресторанчике при театре. Однажды подвыпившая компания задела его обидным словом. Салем бросился на них с кухонным ножом, который всегда носил при себе. Один из насмешников был тяжело ранен, двое других пострадали меньше.

Знакомые отправили Салема во Францию. «Долгие годы Салем скитался по Франции, Бельгии и Голландии, приторговывая наркотиками, — рассказывал Курт Рааб. — Он пытался вновь и вновь дозвониться Фасбиндеру, но тот не подходил к телефону. Однажды Салем позвонил мне и, сказав, что попал в тяжелую ситуацию, попросил прислать немного денег. Я передал эту просьбу Фасбиндеру, тот пробурчал что-то невразумительное.

Через несколько лет я случайно узнал, что Салем повесился в одной из тюрем в южной Франции. Фасбиндеру сообщили эту новость во время съемок фильма «Кверель». Он выслушал сообщение молча и, как говорят, бесстрастно».

Однако смерть Салема его глубоко задела. Фильму «Кверель» он предпослал титр «Посвящается моей дружбе с Эль Хеди Бен Салемом».

АРМИН МАЙЕР — «В ГОДУ ТРИНАДЦАТИ ЛУН»

Фасбиндеру было свойственно превращать факты собственной биографии в сюжеты фильмов.

В жизни он не скрывал своей гомосексуальной наклонности и открыто посещал мюнхенские клубы для геев. Кстати, в кабачке «Немецкий дуб», своеобразной резиденции фасбиндеровского клана, он познакомился с Фреди Меркюри, который часто наезжал в Мюнхен развлечься. Певец был в ту пору страстно влюблен в некоего ресторатора Вилли и даже тайно обручен с ним. Это не мешало Меркюри поддерживать отношения с фасбиндеровской актрисой Барбой Валентин.

Однако в фильмах Фасбиндер про гомосексуализм поначалу говорить опасался. Перед его глазами стоял пример Хольгера Мишвицки, больше известного под аристократическим псевдонимом Роза фон Праумхайм. Открыто поставив в своих фильмах проблемы геев, тот закрыл себе доступ на широкий экран.

Фильмы Фасбиндера становились раскованнее и откровеннее по мере того, как крепла его слава и рос авторитет. Впервые он открыто заговорил о проблеме гомосексуализма в картине «Кулачное право свободы» (1975), которой предшествовал титр «Армину и всем остальным».

Армина Майера Фасбиндер нашел в «Немецком дубе». Тот работал там на подхвате, когда не хватало официантов. Фасбиндера привлекло явное сходство Армина с кумиром американских зрителей Джеймсом Дином. Подавальщик пива был польщен предложением войти в коллектив знаменитого режиссера. И уже в фильме «Вознесение матушки Кюстерс на небо» получил небольшую роль. Кстати, на этом фильме произошла окончательная размолвка Фасбиндера и Ирм Херманн, и она покинула клан, с которым была связана больше десяти лет.

Армин Майер, несмотря на представительную внешность и уверенные манеры, оказался чувствительным и ранимым человеком. Чему немало способствовала его несложившаяся с самого рождения горькая и безрадостная жизнь.

Майер появился на свет как плод скоротечной связи его любвеобильной матери с каким-то солдатом. Родив сына и дав ему имя, она тотчас сдала его в католический приют. Армин рос хорошеньким, ласковым кудрявым ребенком, и это сыграло роковую роль в его судьбе. Ему не исполнилось и пяти, когда старшие воспитанники изнасиловали его. Армин пытался жаловаться монахиням, но те лишь разводили

руками. В приюте для подростков это было обычным явлением. Как только Армину исполнилось пятнадцать лет, его взял к себе зубной врач из Регенсбурга. Юноша должен был ухаживать за садом и ублажать хозяина.

Когда садовник вырос и превратился в настоящего мужчину, врач, любящий мальчиков определенного возраста, выставил его за дверь. Армин отправился в Мюнхен и устроился рабочим на бойню. Но убийство беззащитных животных было противно его душе. Помыкавшись без работы, он пристроился в «Немецком дубе».

После необузданного Салема Армин Майер казался воплощенной кротостью и действовал на Фасбиндера умиротворяюще. Они казались счастливой парой. Фасбиндер помогал Армину сделать актерскую карьеру. Майера можно увидеть в фильмах «Китайская рулетка» (1976), «Германия осенью» (1978). Последней лентой, в которой мелькнула тень Армина, стала кинематографическая драма «В году тринадцати лун», рассказывавшая историю транссексуала, который из любви к мужчине хочет изменить свой пол.

Весной 1978 года Фасбиндер в сопровождении Армина отправился в Нью-Йорк и познакомился там с красивым негром (его можно увидеть в роли Билла в фильме «Замужество Марии Браун»). Армин вернулся в Германию в одиночестве и вскоре получил от Фасбиндера прощальное письмо.

Курт Рааб вспоминал: «Как безумный он метался по Мюнхену, каждому встречному показывая письмо Фасбиндера и пытаясь понять, что оно значит. Сам осмыслить случившееся он не мог и глушил свою тоску вином. Потом он исчез с глаз людей, опекавших его в ресторанчике «Немецкий дуб». Все решили, что он отправился вместе с Фасбиндером на фестиваль в Канн.

Но однажды хозяйка дома, где Армин и Райнер снимали квартиру, почувствовала неприятный запах. Вызвали мать Фасбиндера, она отперла дверь. На полу кухни лежал Армин. Стол был завален пустыми упаковками от валиума. Фрау Эдер, всегда старавшаяся выгородить сына, заявила, что Армин погиб от кровотечения, вызванного язвой желудка.

Медэксперты установили, что со дня смерти Армина прошло пять дней. Его желудок был заполнен алкоголем и таблетками валиума. Можно предположить, что же произошло на самом деле. 31 мая 1978 года Армин пришел в квартиру Фасбиндера, надеясь вместе с ним отпраздновать день своего рождения. Фасбиндер не появился. Армин начал глотать таблетки, которые в большом количестве валялись по всей квартире, запивая их виски. Этот коктейль оказался для него смертельным.

За организацию похорон взялась мать Фасбиндера. Конечно, самого Фасбиндера на похоронах не было, да никто и не ожидал его там увидеть».

И здесь Курт Рааб в первый раз решился взбунтоваться против своего друга, патрона и соавтора, опубликовав в одном из журналов статью «Нежный убийца».

В фасбиндеровском клане тайком передавали из рук в руки статью, боясь, что она попадется на глаза мэтру. Тот, встретив Курта, едко заметил: «Я расцениваю это как объяснение в любви».

Следуя своему обыкновению, Фасбиндер посвятил умершему другу фильм «В году тринадцати лун». Основная интрига фильма состоит в том, что транссексуал Эрвин Вайскаупт влюбляется в мужчину, который ненавидит гомосексуалистов. Чтобы завоевать любовь Антона, Эрвин решается изменить свой пол. Однако его жертва никому не нужна и после пяти дней блуждания по чужому городу, где он наталкивается на насилие, террор и ненависть, Эльвира/Эрвин кончает жизнь самоубийством. Печальный конец жизни героя очень точно повторяет последние дни Армина Мейера, тщетно пытавшегося понять, почему он оказался ненужным.

Фильм «В году тринадцати лун» явился признанием Фасбиндером своей вины перед Арминой. Их действительно разлучил некто третий, только на этот раз это был не сексуальный партнер.

КОКАИН — «ТОСКА ВЕРОНИКИ ФОСС»

Исступленная, не знающая пауз и передышки творческая деятельность — Фасбиндер снимал два-три, а то и четыре фильма в год — требовала разрядки. Он начал принимать стимулирующие средства. Курт Рааб вспоминал, как уже в 1976 году на съемках ленты «Больвизер» Фасбиндер достал из кармана пакетик с белым порошком. Рааб

Райнер Вернер Фасбиндер и Ханна Шигула

играл главную роль и никак не мог поймать нужную интонацию. И однажды сам подошел к Фасбиндеру и попросил чудодейственное снадобье. «Приняв дозу, — рассказывал Рааб, — я быстро ощутил необыкновенное изменение в мозгу, почувствовал удивительную эйфорию, словно все беды и неприятности закончились. Играть стало необыкновенно легко. Кокаин раскрепостил мои силы, дал уверенность в себе. Я начал принимать порошок каждый день, и Фасбиндер был всегда готов поделиться со мной».

Как свидетельствовали люди из клана Фасбиндера, вкус кокаина (на языке богемы — кокса, снежка, пудры) он узнал на съемках картины Улли Ломана «Адольф и Марлен» (1976) и с тех пор постоянно искал возможность получить новую дозу и с ее помощью вознестись в заоблачные высоты. Постепенно доза увеличивалась и увеличивалась.

«В последние годы жизни, — вспоминал Курт Рааб, — Фасбиндер страдал от обжорства, а его приверженность к спиртному перерастала в алкоголизм. Ноги едва держали обрюзгшее тело. Заснуть он мог, лишь выпив очень сильное снотворное. И только белая пудра давала ему забытье и видимость счастья. А близким удобно было видеть его умиротворенным, хотя многие задавались вопросом, как долго может выдержать такие нагрузки его организм, но все успокаивали себя, уповая на его сверхъестественные природные силы, на его медвежью мощь, хотя и знали, что это саморазрушение добром не кончится».

Фасбиндер и сам знал, чем грозят ему наркотики. Фильм «Тоска Вероники Фосс» говорит об этом достаточно красноречиво. Хотя в нем рассказывается биография знаменитой звезды немецкого кино Сибиллы Шмиц, трудно не заметить параллелей с жизненной историей самого Фасбиндера. Именно из-за наркотиков знаменитая в прошлом звезда немецкого кино лишается всего — семьи, славы, богатства, работы. И когда в финале у героини появляется возможность выбора — возврат к нормальной жизни или тирания бывшей эсэсовки, поставляющей наркотики, — она выбирает последнее. В заключительных

кадрах Вероника Фосс предстает как полностью уничтоженное, деградировавшее существо.

Фасбиндер понимал, что ждет его в будущем, но, подобно доктору Фаустусу, герою одноименного романа Томаса Манна, шел на сознательное разрушение собственной личности, лишь бы максимально реализовать свой творческий потенциал. Предельно концентрированно эта дилемма — «короткая, яркая жизнь или длинная, но монотонная» — была сформулирована им в сценарии «Кокаин». В 1979 году Фасбиндер прочел роман итальянского писателя Дино Сегре, печатавшегося под псевдонимом Питигрилли, и решил экранизировать его. Обычно Фасбиндер сам писал сценарии к своим фильмам. И если брался за экранизацию, то не стеснялся переделывать и дописывать книгу, наполняя сценарий мыслями и чувствами, волновавшими его в тот момент.

Сценарий «Кокаин», так и не реализованный, ясно показывает, в каком лихорадочном темпе шла жизнь режиссера, сумевшего поставить в это время самые знаменитые свои произведения — двенадцатисерийную эпопею «Берлин, Александерплац», фильмы «Лола», «Тоска Вероники Фосс».

СМЕРТЬ — «КВЕРЕЛЬ». ПАКТ С ДЬЯВОЛОМ

В 1980 году в клан Фасбиндера вошел Дитер Шидор, сценарист, актер, режиссер, известный среди своих соратников под кличкой Китти Бабуффке. В начале 70-х он купил права на экранизацию романа Жана Жене «Кверель из Бреста» и долго ждал момент, когда Фасбиндер сможет приступить к реализации его замысла. Есть какая-то зловещая предначертанность в том, что именно «Кверель» подвел черту под многогранным наследием режиссера, вовсе не сводимого к проблеме гомосексуализма.

Жан Жене, французский писатель-нонконформист, одним из первых восславил гомосексуальную романтику, которая была для него естественной составляющей жизни: детство без родителей, воспитательный дом, тюрьма для малолетних преступников, проституция, Иностранный легион и снова тюрьма. Жене попадал в исправительные учреждения тринадцать раз. Когда в 1948 году он был приговорен к пожизненному заключению, Сартр, Кокто и Пикассо обратились к французскому президенту с просьбой даровать свободу талантливому художнику. В начале 50-х годов Жене оказался на свободе и прожил еще четыре десятилетия. В отличие от иных представителей богемы, стремящихся расширить сексуальный опыт за счет гомосексуальных контактов, Жене не нуждался в таких экспериментах. Сама жизнь сделала его тем, кем он был, — гомосексуалистом, вором, убийцей, наркоманом. На этой почве выросли обольстительно ядовитые цветы его творчества — многочисленные романы и поэмы.

В центре фильма Фасбиндера, как и романа Жене, — матрос Кверель, чья завораживающая красота сводит с ума представителей обоих полов. Они не догадываются, что у этого красавчика душа подлого и изощренного преступника. Фильм начинается с убийства Арманьера. Следующая жертва Квереля — его сообщник Вик, которого он закалывает ножом, чтобы стать единовластным хозяином захваченных наркотиков. В местном борделе Кверель вступает в связь с его хозяином Ноно и затевает флирт с комиссаром полиции.

Жизнь Квереля — цепь увлекательных и страшных событий. Едва выбравшись из борделя, он знакомится с рабочим-строителем, убившим своего напарника, и тот признается Квереля в содеянном. Матрос организует бегство юного любовника и тут же доносит полицейскому комиссару, где его следует искать.

Красота Квереля ослепляет людей, побуждая любой ценой добиваться его благосклонности. В их числе Лизиана, хозяйка борделя и жена Ноно. Кверель позволяет увлечь себя в постель, чем вызывает неописуемую ярость своего родного брата, постоянного любовника Лизианы, а потом без сожаления покидает стареющую матрону ради своего командира — лейтенанта Себлона.

Любовь к красивому моряку парализовала Себлона. Целыми днями он просиживает

в кресле, лаская взглядом крепкие мускулы своего избранника. Кверель равнодушно наблюдает за муками неразделенной любви, которые испытывает его командир. И хотя этот дьявол в человеческом обличье не любит никого, он вынужден покориться Себлону, ибо тот проник в тайну совершенных им преступлений и в любую минуту может передать его в руки полиции.

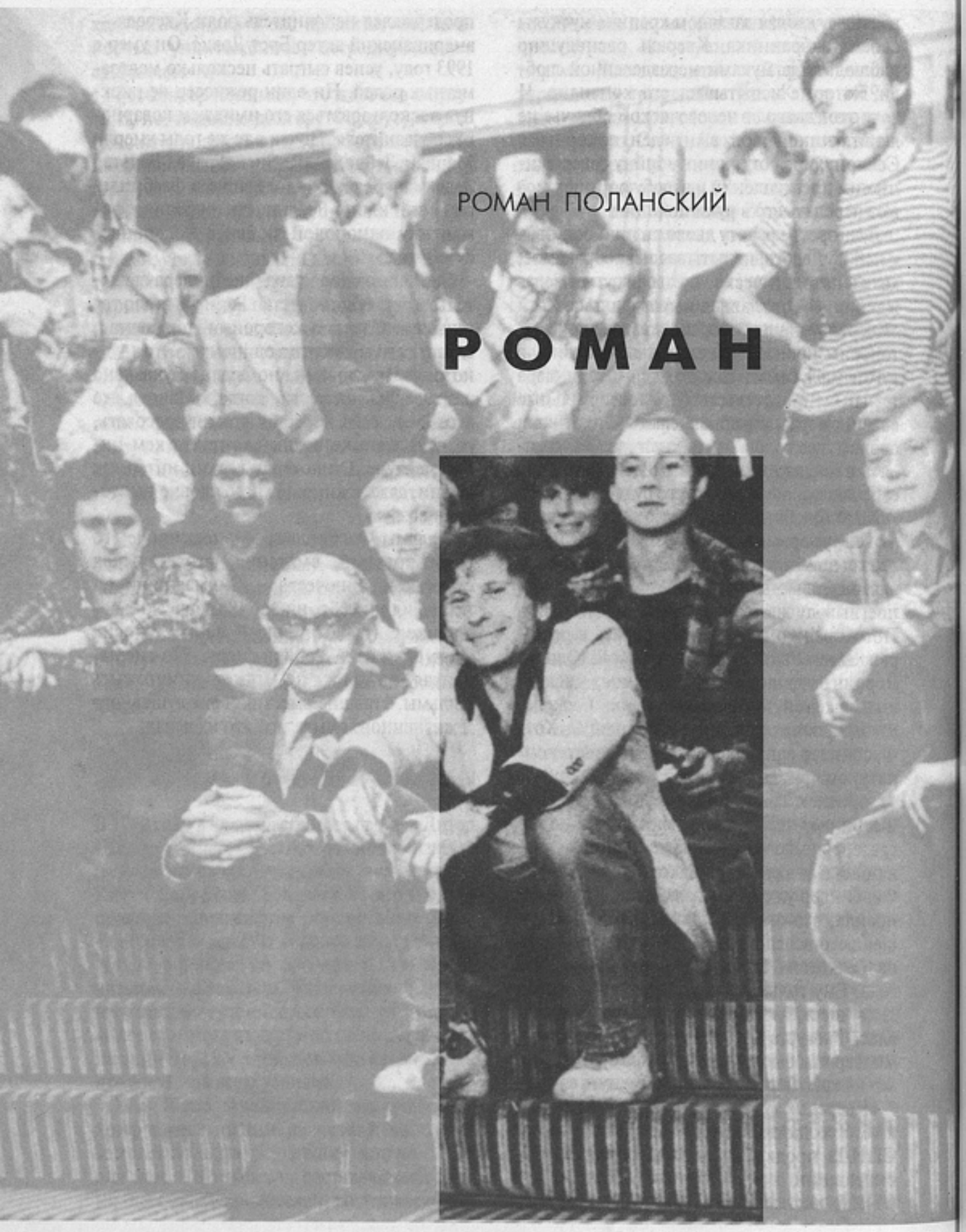
Лицезреть красоту дьявола, прикоснуться к ней и умереть, испытывая невообразимое, хотя и патологическое по своей сути, наслаждение, — вот главная мысль фильма. Хотя «Кверель» явился скорее заказным, а не авторским произведением, в нем сплелись в тугой узел самые важные для Фасбиндера темы — предательство, гомосексуальные связи, смерть, коварная власть наркотиков, словом, все то, о чем он не уставал размышлять в последние годы и что действительно сыграло роковую роль в его судьбе.

Хотя Фасбиндера всегда окружала толпа людей, умер он в одиночестве, как и предсказал во множестве фильмов. Утром он давал интервью для телевидения, посвященное выходу на экраны фильма «Кверель». Потом вся компания отправилась в ресторан. Затем Райнер вернулся домой. Юлиана Лоренц, его домоправительница, числившаяся женой, вернулась под утро, поскольку была занята на монтаже картины. Хотя Фасбиндер запрещал ей входить в его комнату, она рискнула это сделать, потому что ее привлек громко говорящий телевизор. Фасбиндер лежал перед телевизором на матрасе, рядом с ним стояла недопитая бутылка виски и валялись упаковки от лекарств. Фасбиндер уже не дышал. Экспертиза установила, что он умер от инфаркта, произошедшего вследствие передозировки кокаина и алкоголя. Это произошло 10 июня 1982 года. Ему только-только исполнилось тридцать шесть лет. Премьера «Квереля» состоялась 1 августа 1982 года. Этой картиной режиссер как бы предсказал свою судьбу, указав на тщетность попыток обмануть ее.

«Кверель» оказался роковым для многих из его создателей. Три года спустя умер от СПИДа продюсер фильма Дитер Шидор, сыгравший роль моряка Вика. Вскоре СПИД настиг Курта Рааба. Дольше всех продержался исполнитель роли Квереля — американский актер Брет Дэвис. Он умер в 1993 году, успев сыграть несколько малозаметных ролей. Ни один режиссер не рискнул воспользоваться его имиджем коварного соблазнителя. Почти в те же годы умерли Мариан Зейдовский, Зиги Грауе, Вальтер Зедльмайер, также входившие в фасбиндеровский клан. Реальность окрасила романтику однополой любви в макабрические тона.

Один из членов клана Фасбиндера свидетельствует: «Одиночество Райнера стало тотальным. Слава, о которой он так мечтал, сделала его абсолютно одиноким. Это трудно описать словами, но сердце буквально разрывалось на части, когда ты видел все это. Даже секс перестал его интересовать, разве только анонимный контакт с кем-нибудь в сауне. Он потерял всякий интерес к жизни, даже к кино. Из него словно выпустили воздух».

Фильмы Фасбиндера — вместилище его разочарований, смятения, страха перед смертью и одиночеством. Снимая кино, он не щадил ни себя, ни своих творческих союзников. Каждый новый фильм уносил часть его жизни, торопя смерть. Но смерть, убивая авторов, не может уничтожить фильмы, ставшие вместилищем душевного и жизненного опыта тех, кто их делал.



РОМАН ПОЛАНСКИЙ

РОМАН

ГЛАВА 5

В 5 «А» меня посадили рядом с красивым худощавым подростком с презрительным выражением лица. На переменке мы немного поболтали, но когда настало время завтрака и мы вместе вышли во двор, я заметил, что он прихрамывает. Выяснив к концу занятий, что мы живем по соседству, мы отправились домой вместе.

Мы крепко подружились с Петром Виновским. Он происходил из среды варшавской интеллигенции. Отец его, скрипач, погиб во время войны. Мать, владелица ресторана и французской булочной, имела обширные связи. Была она очень толстая, сильно красилась, одевалась элегантно, но кричаще и мучилась печенью. Петр в детстве переболел чем-то вроде туберкулеза костей. Его хромота — результат неудачной операции. Он был очень неглупым, критически настроенным мальчиком с живым пытливым умом. Моей склонности к практическим делам у него не было, равно как и потребности отличиться, добиться успеха. Он насмехался над учителями, отказывался делать домашнюю работу. Мать баловала его до невозможности. Больше всего ему нравилось зло подшучивать над кем-нибудь, передразнивать, изображать из себя клоуна. Лучшего актера я не встречал. Мы питались фантазиями друг друга, разжигали воображение при помощи кино, оказавшегося нашим общим увлечением. О том, что Виновский любит кино, я узнал, когда вся школа отправилась смотреть фильм о польском национальном герое Тадеуше Костюшко. Кинозал был забит детьми, и мы никак не могли решить, что же нас больше раздражает: шумная аудитория или посредственный фильм. В тот же вечер мы пошли смотреть Эррола Флинна в «Робине Гуде», и нам понравилось.

После вызванного войной пятилетнего перерыва на польские экраны потоком хлынули зарубежные фильмы. Мы с Виновским стали все чаще и чаще ходить в кино, иногда по два раза на дню. Сначала нам нравились увлекательные приключенческие фильмы. «Робина Гуда» мы смотрели снова и снова. Когда мы были при деньгах, то покупали билеты у спекулянтов, а иногда и сами становились перекупщиками, чтобы заработать на два лишних билета.

Мы начали собирать программки с фотографиями и кратким содержанием фильма. Мы редко могли позволить себе купить и билет, и программку, поэтому отыскивали их в мусорных ящиках возле кинотеатров. Как-то раз мы наткнулись на несколько метров выброшенной пленки и с тех пор стали всерьез искать ее. Это оставалось нашей тайной. Больше всего обрезков удалось собрать из фильма «Белоснежка и семь гномов».

Со временем мы стали более разборчивы в пристрастиях. Несколько раз сходили на «Чудака» Кэрола Рида и на «Гамлета» Лоренса Оливье. Под впечатлением последнего (этот фильм я видел не меньше двадцати раз) я перечитал всего Шекспира в переводе на польский, представляя себе, как остальные его пьесы выглядели бы на экране.

У Виновского прекрасно получалось передразнивать персонажей диснеевской мультипликации. Они и американская комедия давали материал для наших клоунад. Мы мечтали вытащить рояль из комнаты пани Виновской и поставить его на улице. На эту мысль нас натолкнула сцена из фильма, в котором Лаурел и Харди, преследуемые обезьяной, умудряются переправить рояль по канатной дороге в Альпах. [...]

До встречи с Виновским я почти ничего не читал, кроме приключенческих рассказов Карла Мая. Виновский же открыл для меня «Голод» Кнута Гамсуна, «Виа Мала» Джона Ниттела, «Историю Сан-Мишеля» Акселя Мюнте и множество других хороших книг.

Из-за хромоты Виновский был не в состоянии присоединиться к бойскаутам, а я не мыслил жизни без моего школьного отряда № 22. [...] В конце года мы отправились в летний лагерь. Это были замечательные дни — мои первые настоящие каникулы. Нас ожидала масса приключений. Ехали мы в вагонах для скота. На одной из остановок произошел случай, за который мне потом было очень стыдно.

Вместе с одним мальчиком меня назначили охранять наше имущество, пока остальные обедали в вокзальном ресторанчике. Мой напарник заснул, а я нес службу у вагона. Сначала безразлично, а потом со все возрастающей тревогой я наблюдал, как локомотив перегоняет туда-сюда грузовые вагоны. Я увидел, как вагон покатился по пути, пересекавшемуся с нашим. Мне захотелось побежать, чтобы пре-

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 6.

дупредить машиниста, но я испугался насмешек. С громким лязгом локомотив наехал на наш вагон для скота и смял его. Мой спавший сотоварищ выскочил как ошпаренный.

Я не мог себе простить, что не поднял тревоги. Если бы я это сделал, то стал бы героем. Из-за крушения мы застряли на два дня, потом последовал долгий переезд на грузовиках, во время которого меня сильно укачало. [...] Мы разбили палаточный лагерь на берегу озера к западу от Гданьска в местечке под названием Бытов. Природа вокруг была восхитительно красива. Этот месяц, который был задуман как своего рода курс по выживанию, стал самым увлекательным эпизодом моей школьной жизни.

Ротным командиром у нас был ветеран Армии Крайовой Лех Дзикевич, которого я просто боготворил. Он происходил из аристократической династии военных офицеров. Под его командованием мы несли службу строго по уставу. Одной из обязанностей было дежурство по кухне. Как-то раз, помыв кастрюли и сковородки в озере, повар оставил столько песка в картошке, что мы стали бросать ее ему в лицо. До вечерней поверки ничего не произошло, а на ней Дзикевич произнес: «Сегодня еду бросали мне в лицо». Наступила тишина. «Предназначалась она повару, — продолжил он, — но с таким же успехом могла быть брошена и в меня. Вас придется проучить».

Среди ночи нас поднял горн, мы оделись и маршировали в полной темноте. Старшины по полной форме провели с нами занятия по строевой подготовке, погоняв нас по плацу и по пересеченной местности. Не успели мы в изнеможении рухнуть у себя в палатках, как заиграли подъем, означавший начало еще одного дня тренировок. Условия были суровые, призванные воспитывать характер, но никто из нас не роптал. [...]

В другой раз, когда наши часовые заснули на посту, девчонки из лагеря по ту сторону озера стащили наш флаг. Они оскорбили нас еще больше, когда на следующее утро церемонно вернули то, что взяли. На это унижение мы ответили рейдом.

Наша экспедиция возмездия имела все признаки военной операции. Переправившись ночью на лодке, мы, двенадцать человек, разделились. Часть отправилась за флагами девчонок, другая пробралась к их палаткам. Мы свалили палатки, выдернув колышки, а потом быстро ретировались. Когда мы прыгали в лодку, то слышали звук рожков, свистки и негодующие вопли.

Летний лагерь запомнился и еще одним инцидентом, изменившим все течение моей жизни. День обычно заканчивался песнями у костра и разными короткими выступлениями. Поначалу я стеснялся принимать в них участие, но потом решил, рискуя навлечь на себя насмешки, попробовать свои силы. Мои импровизации с Виновским, умение передразнивать, часы, проведенные в кино, должны были теперь помочь мне. Я вызвался произнести комический монолог. Едва я начал, все мои страхи растаяли. Это был монолог крестьянина, повествующего о бедах, выпавших на его долю, когда он взял к себе в повозку двух туристов. Произносился он на горном диалекте. «Был чудесный день, — начал я. — Птички чирикали, лошадь у меня была славная». К моему изумлению, меня слушали внимательно и, где надо, смеялись.

Такое бывает раз в жизни: ты вдруг понимаешь, что способен доставлять удовольствие другим. Щуплый тринадцатилетний подросток, который выглядел еще моложе своих лет, я внезапно ощутил прилив уверенности в себе. Я понял, что именно этим и хочу заниматься — выступать перед другими, вызывать смех, быть центром внимания. С тех пор я беспрестанно организовывал и режиссировал все наши концерты и сам в них участвовал.

Я нашел свое призвание

ГЛАВА 6

«Веселая компания» — так называлась детская радиопередача с коммунистическим настроем, выходившая в эфир два раза в неделю. В ней принимали участие дети.

Как-то диктор пригласил слушателей посетить студию, которая все еще располагалась на территории довоенной радиостанции. Я бегом бросился туда и в восторге бродил по помещениям. Несколько ребят репетировали перед микрофоном в застекленной кабине. Я остановился посмотреть на них.

За мной незаметно наблюдали двое взрослых. Темноволосая женщина лет сорока поинтересовалась, нравится ли мне программа.

— Она дрянная.

Они захохотали.

— Правда? — женщина говорила вежливо, но снисходительно. — А почему?

— Дети говорят неестественно.

— А у тебя бы лучше получилось?

Я ответил, что да.

Мне предложили прочитать что-нибудь. Вместо стихотворения, которое они, вероятно, ожидали услышать, я прочитал монолог крестьянина. Где-то на середине я почувствовал, что снисходительность уступила место заинтересованности. Мне велели прийти через два дня на первую репетицию.

Я сделался постоянным участником «Компании». Мне платили профессиональное жалованье. Оно было мизерным, но я ужасно им гордился. Большую часть заработка я потратил на фотокамеру «Кодак». Никто из одноклассников эту передачу не слушал. Сюжеты казались им слишком детскими, мораль — скучной. Даже Виновский не разделил моего восторга.

[...] Женщина, заинтересовавшаяся мной на радио, была режиссером «Веселой компании». Мария Биллизанка, член партии, жена видного физика. Она также руководила Театром юного зрителя, где уже успели выступить некоторые из ребят с радио. Меня и Ренека Новака, еще одного новичка, тоже вскоре туда взяли. Моей первой ролью на сцене стал хорист в водевиле. Главную роль играл мой ровесник Юрек Злотницкий. [...]

Мария Биллизанка придерживалась твердых принципов по поводу того, как следует обращаться с юными актерами. Она требовала, чтобы мы серьезно относились к школьным занятиям и не считали себя исключительными личностями. Я же не мог оторваться от театра, экспериментировал с костюмами, париками, гримом. Один раз я сыграл, на мой взгляд, замечательную шутку — до полусмерти напугал пожилую актрису, страшно застонав в туалете. Она открыла дверь и увидела, что я лежу на полу, а из «раны» на запястье хлещет кровь. Даже на Виновского произвело впечатление, когда я сыграл с ним ту же шутку и показал, как это делается.

Биллизанка начала прослушивания на главную роль в пьесе по повести В.П.Катаева «Сын полка». Главная роль досталась мне.

Я работал с настоящими профессионалами, которые могли направить меня и научить азам профессии. «Сын полка» пользовался фантастическим успехом и получил блестящие отклики в прессе. Его выдвинули на участие в Варшавском фестивале советских пьес. Это была большая честь, и, кроме того, нам предстояла поездка в столицу.

Варшаву я едва узнал. Города, в котором я провел первые недели войны, больше не существовало. После восстания в гетто были разрушены целые кварталы. Другая, более значительная часть города превратилась в поле боя во время восстания 1944 года, и, наконец, перед уходом немцев Гитлер приказал сровнять город с землей.

После войны польские власти решили полностью восстановить старую часть города. Когда мы приехали, этот план только начинал приводиться в исполнение. Нас разместили в одном из немногих уцелевших зданий — в отеле «Бристоль». Меня поселили в одном номере со взрослым актером.

Когда мы вернулись в Краков, то увидели в газетах свои фотографии. Получили значительный денежный приз. Многие годы спустя Биллизанка призналась, что приз был присужден лично мне, но ее нежелание раздувать самолюбие юных актеров подсказало ей, что лучше разделить его между всеми.

У меня появились знакомые девочки. Мне очень нравилась блондинка, что играла в «Снежной королеве». На Новый год Юрек Злотницкий устроил в доме у родителей праздник. Я впервые попал на вечеринку с девочками, музыкой и танцами. Мы играли в «почтальон стучит», где победитель мог поцеловать партнершу. Я повел свою Снежную королеву на лестничную площадку. Медленно прикоснулся губами к ее губам, и мы немного постояли, покачиваясь. После вечеринки я летел домой, не чуя под собой ног от счастья. Одно мучило меня: я обнимал девушку, но не мог вспомнить ощущение от прикосновения ее грудей к моему телу и проклинал себя, что мысленно не зафиксировал этот момент.

Мне стало совсем не до ученья. Мы с Виновским ходили по краю пропасти. В конце года мы едва добились переходных баллов.

Однажды, вернувшись домой, я застал там учителя по религиозному воспитанию отца Гжешяка. Если учитель навещал ученика на дому, это было событие исключительное. Сердце у меня упало. Я догадывался, что он смотрит на меня косо из-за того, что произошло однажды в воскресенье в церкви. Я наизусть знал католические молитвы, но никогда не исповедовался. Я понимал, что это святотатство — принимать причастие, не исповедавшись. Отец Гжешяк демонстративно про-

игнорировал меня, когда обходил ребят с облаткой и потиром. И вот сейчас он сверлил меня своими голубыми глазками: «Где тебя крестили?» Я пролепетал что-то насчет того, что во время войны жил в деревне. «Где именно? — не унимался он. — Как звали приходского священника? Скажи, я ему напишу».

Я увертывался от его вопросов и ретировался к себе в комнату. Он пошел за мной. [...]

— Ты лжец, — наконец сказал он. — Тебя вообще никогда не крестили.

Тут он взял меня за ухо и подвел к зеркалу.

— Посмотри на себя. Посмотри на этот рот, глаза, уши. Ты не из наших.

С этими словами он торжественно вышел из комнаты. Я согрешил, не открывшись, что я еврей, но это получилось не потому, что я стыдился своего происхождения, а потому, что после проведенных в Высоке лет стал считать себя католиком. И вот теперь мой грех вышел наружу.

Хуже всего было то, что я подозревал, что настучал-то на меня не кто иной, как Виновский, просто смеха ради. Он как-то видел, что в пятницу вечером пани Горовиц зажигала свечи.

Как только Гжешяк ушел, я посмотрел на себя в зеркало. Я совсем не был похож на еврея — светловолосый, курносый, правда, для своего возраста очень маленький и щуплый. Я не мог изменить лицо, а вот фигура — дело другое. Я взял коробку из-под подушки и отправился на улицу, где натолкал в нее булыжников, оставленных дорожниками. С тех пор я стал ежедневно заниматься атлетизмом, решив, что больше меня уже никто не сможет унизить.

[...] В пятнадцать лет ребята в Польше либо переходили в лицей, который готовил их к университету, либо отправлялись в ремесленное училище. Отметки у меня были плохие, так что для лицея я не годился, а Виновский все же сумел туда поступить. Меня всегда интересовала механика, и я обрадовал отца, получив направление на электротехническое отделение Краковского горноинженерного колледжа. Но я почти сразу понял, что попал не туда. Физика и химия наводили на меня скуку; математику я вообще не понимал. Нравились мне лишь электрика и техническое черчение.

А тем временем мое увлечение атлетизмом нашло новую форму. Постепенно отдаляясь от Виновского, я сближался с Ренеком Новаком, который, как и я, увлекался велосипедом и театром. Мы вместе записались в спортивный клуб «Краковия» и начали изнурительные тренировки, которые должны были подготовить нас к соревнованиям на треке и пересеченной местности.

Когда мой велосипед был в порядке, я проезжал до двухсот километров в день. Велосипед стал страстью, грозившей затмить мою любовь к театру. Я чувствовал, что могу достичь многого, но только если у меня будет настоящий гоночный велосипед. Я тактично намекнул отцу, но тот никак не отреагировал. Он был очень щедр во многих отношениях, но не желал бросать деньги на никчемное и опасное времяпрепровождение.

Когда начался гоночный сезон 1949 года, мне очень хотелось заработать достаточно очков, чтобы меня заметили в клубе, а то и включили в его официальную команду. Я показывал хорошее время, особенно на треке, но поломки выводили меня из себя. Я беспрестанно обсуждал эту проблему с Ренеком Новаком и еще одним мальчиком по имени Мариан Скальный. [...] Однажды какой-то парень услышал наш разговор и посочувствовал мне. Оказалось, он знал про один довоенный гоночный велосипед, находившийся в прекрасном состоянии, и готов был продать его мне за гроши. Тогда «довоенный» было синонимом лучшего, что можно купить за деньги. Само провидение послало мне этого Януша Дзюбу, решил я.

Я должен был бы догадаться, что в его предложении не все чисто, но устоять перед соблазном не мог. К тому же у него было честное открытое лицо. Продав на барахолке два гоночных колеса и добавив к этому свои скудные сбережения, я мог приобрести настоящий гоночный велосипед. Мы засыпали Дзюбу вопросами. Он ничего не понимал в велогонках, он так красочно описал велосипед, что еще сильнее распалил мое воображение. Велосипед якобы хранился на чердаке у одной старушки. Где именно, он не уточнил.

Через несколько дней я отправился по адресу, который с трудом выклянчил, но там никто ничего не знал. Позже по чистой случайности я встретил Дзюбу на барахолке и кинулся к нему с расспросами. Мы договорились увидеться в четверг на площади Свободы. Я продал колеса, и 30 июня, накануне летних каникул, стал ждать парня перед УБ — польским аналогом КГБ. Со мной пошел Мариан, у которого наша сделка вызывала подозрение.

Дзюба опоздал. В руках он нес что-то завернутое в газету. Он отвел меня в сторону.

— Это кто с тобой?

— Как это кто? Ты же с ним встречался. Все в порядке.

То, что Дзюба разозлился из-за того, что я привел с собой друга, и у меня вызвало подозрения, что велосипед краденый. Но отступать было поздно.

— Где он? — спросил я.

— В бункере.

Я хорошо знал это место, хотя внутри сам никогда не бывал. Немцы во время войны построили в парке бомбоубежище. Ведшая вниз бетонная лестница регулярно использовалась прогуливающимися по парку людьми как туалет. Место было мерзкое. Даже если велосипед и краденый, Дзюба уж очень осторожничает, подумал я.

— Ты останешься здесь, — сказал Мариану Дзюба, когда мы направились к парку. Он двинулся вниз по лестнице, обходя нечистоты. — Свиньи, готовы гадить где угодно, — проворчал он.

Он поджег газету, поднял ее над головой, как факел, и пошел впереди меня.

— Где велосипед? — спросил я.

— За поворотом, — ответил он. Огонь вспыхнул в последний раз и потух. Было совершенно темно. Теперь я шел ощупью по стенке чуть впереди Дзюбы.

Внезапно меня будто током пронзило. Ощущение было знакомое, и сначала я подумал, что схватился за голый провод. Потом понял, что лежу на бетонном полу и кто-то ударил меня по голове. Я решил, что напавший прятался впереди в нише, и ждал, пока я подойду поближе. Потом почувствовал, что Дзюба склонился надо мной и услышал его голос.

— Где деньги? — шептал он. Слова растаяли, как звук далекого радио.

— У Мариана — соврал я.

Дзюба перевернул меня и нашел бумажник в брючном кармане. Затем он сорвал у меня с руки часы — подарок отца, которым я очень дорожил, — и бросился бежать.

Шатаясь, я добрался до вентиляционного люка. Под ним на полу была куча грязи. Я взобрался на нее и, встав на цыпочки, ухватился за края. Мариан в ужасе смотрел на меня сверху.

— Езус Мария! — воскликнул он. — Ну и отделал же он тебя!

— Он все забрал, — выпалил я.

— Жди здесь, — сказал Мариан и бросился бежать.

Я подтянулся и вылез через люк. Все еще шел дождь. Я посмотрел на себя и увидел, что перед рубашки залит кровью. Меня заметила женщина в серой шинели. Она, ахая, подошла ближе. Я отпихнул ее, оставив на одежде кровавый отпечаток своей руки.

Я ощущал во рту вкус крови, чувствовал, как она стекает по лицу. Но мне было все равно. Единственное, о чем я думал, как объяснить отцу пропажу часов.

В этот момент ко мне подъехала большая мусорная машина. Сверху сидел Мариан с одним из грузчиков.

— Ромек! — крикнул он, жестом подзывая меня.

Человек, стоявший на подножке, помог мне взобраться на грузовик. Там уже сидел Дзюба. Задержал его шофер. Дзюба даже не сопротивлялся. Теперь он смиренно попытался всучить мне бумажник и часы.

— Не бери, — быстро сказал водитель.

Я не взял.

В полицейском участке Дзюба начал придуриваться — хихикать, прыгать на одной ножке.

Над умывальником в участке я оценил размеры увечий. На голове было несколько глубоких ран. Меня отправили на «скорой» в больницу. Мариану я велел говорить всем, что упал с велосипеда. По пути в больницу врач начал задавать вопросы и заполнять документы. К тому времени голова у меня начала кружиться. Я вспомнил название улицы, на которой жил, но номер дома забыл, вспомнил месяц рождения, а число не мог.

В больнице мне сделали рентген. Потом побрили голову. Она чертовски болела. Наложив швы, меня поместили в тесную палату. Врач сказал, что меня ударили пять раз, чему я очень удивился. Я мог вспомнить лишь первый, оглушивший меня удар. По словам доктора, пару недель мне придется пролежать в больнице. Еще повезло, что мне череп не проломили.

Насколько мне повезло, я оценил лишь позже, когда ко мне пришел следователь. Никакого велосипеда, конечно, не было и в помине, Дзюба принес лишь завернутый в газету камень. Я спросил, что ему грозит. Следователь провел пальцем по горлу. Я решил, что он меня разыгрывает. «Это за то, что треснул меня по башке?» — спросил я.

Следователь кисло улыбнулся: «Благодари Бога, что у тебя прочная черепушка, приятель». Дзюба был в розыске, за ним числились три убийства. Ему уже доводилось убивать людей и за меньшие ценности, чем пара гоночных колес и часы.

Я вздохнул с облегчением — за покупку краденого меня не привлекут. Теперь беспокоило меня лишь то, как отреагирует на это приключение отец. Он и так считал меня неудачником, не разделял моего увлечения театром, ужасался моим школьным «успехам» и сожалел о моей страсти к велосипеду.

И вот теперь я еще и его часы потерял.

ГЛАВА 7

Как выяснилось, наказывать меня не собирались. Ванда и отец, которые пришли меня навестить, не столько осуждали меня, сколько радовались, что я избежал смерти от рук безжалостного убийцы. Сам я беспокоился о более земных вещах. С велосипедом без колес едва ли можно было надеяться победить в гонках.

Отец настоял, чтобы я долечивался подальше от места событий, и отправил меня на месяц на горный курорт Рабка. Там я встретил девушку, чье имя до сих пор ассоциируется у меня с невинностью, молодостью и красотой.

Кристине Клодко было четырнадцать лет. У нее было лицо сказочной принцессы и высокая грудь. Двигалась она изящно, как балерина. Однажды мы играли в «почтальон стучит». Один из приятелей, заметив, что я не спускаю с Крыси глаз, подыграл мне. Я получил право на ритуальный поцелуй предмета моего платонического обожания. Мы вышли в фойе. Уже стемнело, и все было залито лунным светом. Я нерешительно обнял девушку и с восторгом и трепетом почувствовал, что она ответила мне. Губы ее были мягкими и теплыми.

Потом мы с Крысей часами вместе плавали, бродили, разговаривали. Это была первая девушка, с которой я мог болтать, не испытывая смущения. При этом обнаружились большие пробелы в моем образовании. Она и ее друзья знали столько всего помимо кино и театра!

Перед отъездом Крыся оставила мне свой краковский адрес. Но я не решался зайти к ней. У меня родилась мечта: как только я починю велосипед — буду ездить по ее улице. Если встретимся, то вроде бы случайно. Но мечта так и осталась мечтой. Крысю я больше не видел, хотя долгие месяцы и даже годы не переставал думать о ней.

Насчет Дзюбы инспектор оказался прав — его приговорили к смертной казни и повесили. Мне на память остались шрамы на голове. Я снова взялся за работу в театре. Мне начало надоедать, что Биллизанка относится ко мне как к ребенку. И когда Ренек Новак предложил мне поступить в труппу кукольного театра «Гротеск», я тут же согласился, хотя и догадывался, что это пагубно скажется на учебе. Атмосфера там была совсем иной, чем в Театре юного зрителя. К нам с Ренеком относились как ко взрослым, и в этой новой среде я стал постепенно отказываться от своих бойскаутских принципов. После репетиций за кулисами выпивалось немало водки, а в фойе театра регулярно устраивались вечеринки.

Одну из них организовали накануне Нового года. Еды и выпивки было вдоволь. В укромных уголках театра жались парочки. Друзья-актеры подсунули мне девушку — восемнадцатилетнюю брюнетку с большим бюстом, очень сексуальную. «Покажи ей театр», — ехидно посоветовали они, а она незамедлительно приняла это предложение. Я понял, что речь идет не о том, чтобы показать ей коллекцию зверей из папье-маше. Нервы у меня сдали. Под насмешливым взглядом девушки я придумал какое-то жалкое извинение и сбежал. Вернувшись домой, я пожалел, что струсил. Несмотря на платонические чувства к Крысе, меня жгло желание, и я проклинал себя за то, что дал слабину.

Из-за работы в театре я часто пропускал уроки. В результате меня оставили на второй год. Это был не просто позор: сама перспектива получения аттестата становилась весьма туманной. Если я не получу этот самый заветный документ — *matura*, то не только не смогу поступить в драматическую школу, о чем втайне мечтал, но и загремлю в армию.

У меня появилось свободное время, и я посвятил его спорту. В частности фехтованию. Что же касается лыж, то интерес к ним не угасал никогда, даже в период увлечения велосипедом. Я стал неплохим спортсменом. Лыжная секция в клубе «Краковия» была сравнительно новой, так что у молодежи, показывавшей не-

плохое время, вроде меня, были неплохие шансы. Я начал есть, как лошадь, чтобы набрать вес для соревнований по скоростному спуску. В коммунистической Польше спорт предоставлял большие возможности. Член национальной сборной мог попасть за границу и увидеть заветный Запад. [...]

Начиналось ужесточение сталинского режима. Моему отцу, мелкому предпринимателю, досаждали правительственные инспектора, его душили налогами. Виновским, которым оставили всего две комнаты, теперь предложили освободить еще и кухню, хотя великодушно позволили пользоваться туалетом. Ресторан пани Виновской национализировали.

[...] Мое поколение выражало протест против сталинизма всеми доступными способами. Слушали «Голос Америки» и Радио американских вооруженных сил, по которому беспрестанно передавали джаз, одевались как можно более вызывающе. Официально нас называли «хулиганы». Респектабельные жители Кракова называли нас «*bazanty*» («фазаны»). Особым шиком у «фазанов» считались ботинки с железными набойками на носках. Конечно, узкие брюки, клетчатая или вельветовая куртка с широкими плечами и галстук большим узлом. Волосы зачесывались кверху, а сзади получалась «косичка». Истинные «фазаны» украшали сие творение матерчатой кепкой, сдвинутой набок и торчащей сзади благодаря подложенной внутрь газете. Прежде чем войти в одно из наших заведений, нужно было по традиции сплюнуть на руки и вытереть их о волосы. После драк на полу в кафе обычно оставались клочья газет из кепок.

[...] Во время летних каникул 1950 года я рисовал анатомические этюды и архитектурные сооружения и с этой-то коллекцией явился в Краковскую школу изящных искусств к директору Влодзимежу Ходысу. Одевшись как можно скромнее, я ждал перед его кабинетом. В открытую дверь мне было видно, как в студии высокий рыжеволосый студент лепит копию гипсовой бычьей головы. Работая, он напевал красноармейскую песню. Я с благоговением смотрел на человека, чувствовавшего себя как дома в столь престижном заведении.

— Русские знают толк в песнях, — сказал я.

Он улыбнулся в ответ.

— Это верно.

Так закончился мой первый разговор с Яном Тышлером. Через секунду меня снова пригласили в кабинет директора и сообщили, что я принят на второй курс.

Школа изящных искусств изменила мое отношение к ученью. В том, что я стал прилежно заниматься, была большая заслуга самого Ходыса, чьи лекции по истории искусств вызывали желание побольше почитать по этому предмету. В сталинистской Польше Ходыс был аномалией, автократом, который руководил школой так, будто она была его вотчиной. У него был тонкий голос с явным львовским акцентом. Мы едва ли догадывались о том, что он гомосексуалист, хоть он и был холостяком и брал к себе на квартиру любимых учеников. Мы смеялись над его манерой двигаться и разговаривать, не подозревая, что передразниваем повадки гомосексуалиста. Но это не мешало ему оставаться гениальным учителем.

Вскоре я поближе познакомился с третьекурсником, к которому обратился в первый день в школе.

Я с радостью обнаружил, что Тышлер разделяет мое увлечение кино и любит фотографировать. Целыми днями мы снимали, а потом ночь напролет проявляли и увеличивали снимки. [...] По его инициативе я перескочил сразу на третий курс. Мне открылся новый мир, навсегда изменивший мой образ мышления.

Власти позволяли изучать лишь официальное искусство и литературу социалистического реализма, но наших преподавателей больше интересовало искусство, а не политика. Они открыли для меня труды Витольда Гомбровича, которые подготовили меня к восприятию Бруно Шульца, а затем и Кафки. Хотя программой не предусматривалось изучение других течений — я раньше даже не слышал об импрессионизме, — преподаватели нашли выход. На видном месте они оставляли открытую книгу с иллюстрациями кубистов или сюрреалистов. Всякий, кто хотел, мог вкусить запретный плод. Для меня было потрясающим открытием, что художники могут искажать реальность на своих картинах.

В Школе изящных искусств я начал встречаться с первокурсницей Ханкой Ломницкой — не в последнюю очередь потому, что она была сестрой горячо любимого мной актера. Она даже внешне напоминала Тадеуша.

Поначалу у нас с Ханкой были простые целомудренные отношения. Мы вместе ходили в кино, в музеи, на поэтические чтения. [...] Но если бы было где, мы почти наверняка легли бы в постель. И вот однажды ее мать на четыре

дня уехала в Варшаву, и квартира осталась в распоряжении Ханки. Она сказала, что приготовит для меня обед — на молодежном языке это означало приглашение провести ночь вместе. Однако когда я пришел, она передумала. Обиженный, я ушел и старался как можно дольше избегать ее. Когда мы все-таки встретились, я заявил, что впредь нам лучше не видеться. Она расплакалась, но я был неумолим. В отместку она начала встречаться с Петром Виновским.

Мы с ним теперь были в разных школах и виделись только от случая к случаю. Когда у него с Ханкой возник роман, наше общение и вовсе стало эпизодическим. Ренек Новак, неизменный источник сплетен, сообщил мне, что Виновский очень любит Ханку. У меня сложилось впечатление, что Виновский нарочно избегает меня, потому что чувствует себя неловко, встречаясь с моей бывшей подружкой.

Но однажды он подловил меня возле школы. Сообщил, что его мать умерла от цирроза печени. Мы оба не знали, что сказать. Потом, когда мы вместе шли по улице, он вдруг расхохотался. Это не было проявлением черствости — просто спонтанной реакцией на абсурдность и несправедливость жизни вообще. В мире, устроенном рационально, все должно было быть по-другому — там матери не умирают, бросив детей на произвол хищных жильцов-коммунистов, и не оставляют без средств.

— Эти новые хозяева времени не теряют, — сказал Петр. — Попомни мои слова, они займут комнату, прежде чем остынет ее кровать. А пока давай устроим вечеринку.

Рояль, который мы когда-то хотели спустить по лестнице, исчез. В знак любви Виновский после смерти матери подарил его Ханке, которая брала уроки музыки и не имела своего инструмента.

Новак познакомил меня с другой девушкой. Он предупредил, что ей всего четырнадцать, однако в постели она великолепна. Я был на три года старше, но выглядел моложе своих лет. Мне отчаянно хотелось с кем-нибудь переспать, но я боялся, что из-за моего роста ни одна девчонка на меня даже не взглянет.

Моя новая подружка была не такая, как Ханка, — худенькая, очень хорошенькая и чувственная. Похоже, я ей понравился. И уж, конечно, ни одна девушка не смотрела на меня таким смелым, знающим, зазывным взглядом. [...] Я твердо решил этой возможности не упустить.

1 мая 1950 года я предложил ей отправиться не на парад, а домой. Она согласилась. С предусмотрительностью, достойной бывшего бойскаута, я попросил ключ от квартиры Виновского. Поднявшись наверх, мы направились в бывшую комнату его матери. Девушка пожаловалась на жару.

— Почему бы нам не раздеться? — предложил я.

Она мгновенно согласилась. В первый раз я оказался наедине с обнаженной девушкой. Когда мы целовались, я заметил, что один глаз у нее голубой, а другой карий.

Я подвел ее к кровати и тоже разделся. Презервативы были у меня наготове — я уже столько времени таскал их с собой. В нашей среде заниматься сексом «в открытую» считалось верхом безответственности. Девушка привычно устроилась подо мной, притянув меня к себе. И вдруг я представил себе, как всего несколько дней назад на этой же самой кровати пани Виновска испустила свой последний вздох. Я замер.

— В чем дело? — спросила девушка.

— Знаешь что, давай лучше на полу.

Она решила, что я извращенец. Я сдернул побитое молью клетчатое одеяло и случайно расстелил его перед большим зеркалом, приставленным к стене. Получилось, что впервые я занимался сексом перед зеркалом. Она, должно быть, почувствовала мою неопытность и спросила:

— Ты в первый раз? — Я ухмыльнулся, будто вопрос был абсурден, но она пристыдила меня: — Жаль, а я думала — в первый.

Мы встречались еще несколько раз и занимались любовью везде, где удавалось найти уединенный уголок, — в парке, в кустах. Потом я стал гулять с другими девочками, потерял ее из виду и теперь даже не помню, как ее звали.

ГЛАВА 8

Однажды воскресным утром 1950 года я заметил, что люди ведут себя как-то странно. Все высыпали на улицы, совершенно незнакомые люди подходили друг к другу, собирались группами. По лицам, то лихорадочно оживленным, то застывшим и посеревшим, было видно, что случилось что-то страшное.

Так оно и было. Правительство объявило польскую валюту недействительной. За одну ночь миллионы людей лишились своих сбере-

жений, а немногие еще уцелевшие мелкие предприниматели, среди которых был и мой отец, разорились. У меня никаких сбережений не было, поэтому лично меня все это не коснулось. Но этот произвол возвестил о начале новой эры — о превращении Польши в одно из самых репрессивных полицейских государств Восточной Европы. [...]

Власти пытались изменить настроения людей, в особенности молодежи. Началась усиленная пропаганда комсомола (ZMP). Многие мои одноклассники, не выдержав напора, вступили в школьную организацию, а я уже настолько разочаровался в коммунизме, что держался от всего подальше. Секретаря в нашей организации полагалось выбирать, но Ходыс назначил им одного из студентов младших курсов, который жил у него в доме.

В это же время мы с Тышлером попали в немилость к Ходысу. Если раньше его самовольство шло нам на пользу, то теперь мы начали от него страдать. Может, мы ему надоели, а может, ему претила наша независимость. Так или иначе, хоть мы и были самыми многообещающими на его курсе, он начал нас донимать.

У него была причуда —- перед уроком читать из немецкой романтической поэзии в оригинале. Тышлер решил пропустить эти чтения в первый послеканикулярный день и поехал во Вроцлав к матери. Когда он вернулся, его исключили из школы.

Я кинулся в кабинет к Ходысу. Если я все объясню про бедного Яна, про то, как важно его матери, чтобы он приезжал к ней, какой он хороший парень, как серьезно относится к работе, Ходыс наверняка восстановит его.

— Убирайся! — заверещал он. — Ты больше не мой студент.

В класс я вернулся как во сне.

Если бы Ходыс приговорил меня к смерти, это вряд ли произвело на меня большее впечатление. Передо мной будто пропасть разверзлась. После стольких лет неудач и разочарований я наконец нашел свое место. И вот рай потерян. Отчаяние было столь глубоко, что я всерьез подумывал о самоубийстве.

С трудом мне удалось найти школу в Катовице, куда меня согласились принять. Я проучился там несколько месяцев, но и тут мне повезло, как утопленнику. Председателя экзаменационной комиссии там всегда приглашали из другой школы. В этом году выбор пал как раз на Ходыса. Экзаменационная неделя была чистым адом. Напоследок Ходыс потребовал, чтобы для получения его подписи я явился к нему в Краков. Не сказав ни слова, даже не удостоив взглядом, он подписал документ и швырнул его через стол.

Вскоре Ходыс остался в прошлом. Я должен был сняться в кино, и он был бессилен этому помешать.

Мне опять помог «Сын полка». Группа студентов из Лодзинской киношколы снимала дипломный фильм на натуре в двух часах езды от Кракова, там, где строилась большая дамба, и меня пригласили на маленькую роль. Мне было велено ждать вызова. Назначенный срок давно прошел, а приглашения так и не последовало. Испугавшись, что про меня забыли, я отправился на съемки сам.

До места я добрался только к вечеру. В отеле царила страшная неразбериха, которую способна породить лишь съемочная группа. Съемки затягивались, поэтому-то меня еще не вызывали. Но раз уж я приехал, то разрешили остаться. «Пусть живет со мной в одной комнате», — предложил похожий на еврея лысый парень в очках, Ежи Липман. Он учился на оператора.

Я получил возможность наблюдать, как делается настоящий фильм, и впитывал объяснения Липмана, когда ночами надоедал ему вопросами. Я общался с этими мифическими личностями — дипломниками Лодзинской киношколы, среди которых был и Анджей Вайда.

Любопытно, что «Три истории» сначала были задуманы как «Четыре истории», чтобы дать возможность проявить себя четырем группам студентов. Однако первые три группы уже выбрали лимиты, и для Вайды места в фильме не осталось.

Я играл крестьянского мальчика. Первый же день съемок стал для меня откровением. Я понял, что именно с этими людьми хочу быть отныне и навсегда, жить их жизнью, говорить с ними на одном языке.

Рассчитывать на Лодзинскую киношколу мне было еще рано, для начала я решил попытать счастья в Краковской драматической школе. К экзаменам я готовился вместе с Адамом Фьютом и Ежи Васючинским.

Первый этап экзаменов, после которого из сотни претендентов осталось около пятидесяти, я преодолел без труда. Потом мы неделю занимались с преподавателями школы, кото-

рые присматривались к нам, одновременно готовя нас к заключительному экзамену: нужно было прочитать два стихотворных произведения — современное и классическое.

В день экзамена я чувствовал себя уверенно и в успехе не сомневался.

Вывесили списки принятых. Своего имени я не нашел. Мне объснили, что меня не приняли из-за роста: ролей для таких актеров очень мало. «Да, конечно, если измерять талант на дюймы» — парировал я.

Оставалась одна надежда — драматическая школа в Варшаве. Но там большое внимание обращали на пролетарское происхождение и членство в ZMP. Я все же решил подать заявление. Увы, его даже рассматривать не стали.

За бутылкой водки и клубничным сиропом мы с Виновским обсуждали мои беды в единственной оставшейся в его распоряжении комнате. У него положение было еще хуже, чем у меня. Из-за «буржуазного» происхождения и плохих оценок его выгнали из лицея. Хромота делала его непригодным для службы в армии. Теперь он был безработным, без средств существования и каких-либо перспектив.

Вместе с другими юношами, желавшими получить освобождение от армии, я совершенно голый стоял по стойке «смирно» перед комиссией. Меня спросили, почему я не был членом комсомола. Я объяснил, что прошу освобождения от службы, чтобы поступить в цирковую школу. Все рассмеялись. «Нам что — клоунов не хватает?» — спросил кто-то. Полковник посовещался с остальными офицерами. Полистав инструкции, он сообщил мне, что цирковая школа не входит в число учебных заведений, дающих право на освобождение от армии.

Так был подписан мой приговор. Только Божественное вмешательство способно было помешать моему призыву. Божественное вмешательство или моя собственная инициатива. Уж лучше я сбегу на Запад, только бы не служить.

За разработку плана побега я взялся все с той же наивной изобретательностью, с которой строил себе гоночный велосипед. Сначала мелькнула мысль пробраться в Восточную Германию по реке и каналу. Стену тогда еще не построили, так что шансы попасть в Западный Берлин были. Для этого я надумал смастерить одноместную подводную лодку с педальным двигателем, замаскированную под затонувший ящик. Но от этой затеи пришлось отказаться — уж слишком много вставало технических проблем. Тогда я решил добраться до Борнхольма, датского острова в шестидесяти милях от польского берега. Я продал велосипед и на вырученные деньги купил лодку-каяк. В течение зимы я тренировался на Висле и понял, что у меня нет никаких шансов, разве что море окажется спокойнее мельничного ручья.

День призыва приближался. Надо было решаться. Я продал каяк и уехал в Катовице. Там проходили транзитные поезда из Москвы в Париж. День за днем я торчал на платформе, изучал расписание, смотрел, как приходят и уходят трансъевропейские экспрессы. Заметив, какие вагоны следуют до самого Парижа, я стал совершать на них разведочные рейды в поисках подходящего укрытия. Наконец я решил соорудить фальшивый потолок над дверью в туалет. Он должен был представлять собой замаскированный под часть вагона ящик, в котором я мог бы поместиться. Потребовалась не одна поездка, чтобы уточнить все параметры, взять образцы цвета и сделать восковые отпечатки углов, которые имели неправильную форму, потому что крыша вагона была покатая, а стены — округлые.

Во время одной из тайных поездок в Краков (я убедил отца, что уже учусь в цирковом училище) я зашел к Адаму Фьюту, единственному человеку, которого посвятил в планы побега. Выглянув из окна его дома, я заметил во дворе Петра Виновского. Выглядел он ужасно — бледный, изможденный, одежда грязная, чуть ли не лохмотья. Он сказал, что работает под землей, в угольной шахте в Силезии. В Кракове жить ему было больше негде — подселенные оккупировали всю прежнюю квартиру. Он не утратил способности смеяться над своими злоключениями и веселить нас, но в нем чувствовалась какая-то обреченность. В ту ночь мы спали втроем в одной кровати — Адам, Петр и я, хотя из-за непрерывного кашля Петра выспаться не пришлось. Утром он ушел. Больше мы его не видели. Вскоре он умер в Силезии. Как и отчего мы так и не узнали.

От идеи фальшивого потолка тоже пришлось отказаться — облюбованный тип вагона

вдруг сняли с трансъевропейских рейсов. После длительных наблюдений я присмотрел французский вагон, регулярно останавливавшийся в Катовице на пути из Москвы в Париж. На сей раз я решил спрятаться в самом туалете за низким панельным потолком, который, по-видимому, скрывал трубы. Но, чтобы уместиться там, мне требовались помощники. Я обсудил этот вопрос с Адамом Фьютом и Ежи Васючинским. Хотя за соучастие в попытке бегства им обоим грозило длительное тюремное заключение, они вызвались помочь. Ни тот, ни другой никогда не заговаривали о том, как они рисковали. За это я был им вдвойне благодарен.

Мы втроем сели на поезд в Катовице. Адам и Ежи прихватили с собой водку, которой намеревались отметить мое бегство.

Почти сразу же возникла проблема. Панельный потолок еще ни разу не снимали, так что винты были замазаны краской. Нам никак не удавалось зацепить их отвертками, к тому же чем больше мы усердствовали, тем чаще отвертки срывались и царапали краску вокруг. Адам все время оставался спокоен, как удав. Следивший же за коридором Ежи начал заранее праздновать мой побег. Обливаясь потом в жарком вагоне, он заявил, что для поддержания сил ему необходимо глотнуть водки.

В конце концов мы отвинтили достаточно винтов, чтобы отогнуть край панели и заглянуть внутрь. Я как раз уместился бы там, но Адам и Ежи не успели бы привинтить панель обратно, прежде чем мы доехали бы до границы. Да и исцарапали мы ее так, что и мимолетного взгляда хватило бы, чтобы вызвать подозрения пограничников.

— Бесполезно, — сказал я. — Давайте привинтим его обратно и смоемся.

У нас едва хватило на это времени, прежде чем поезд остановился на польской стороне границы. В тот вечер на обратном пути в Катовице все мы крепко напились.

От идеи побега я не отказался. На худой конец я попытаюсь перейти границу пешком. Однако деньги у меня кончились, и я отправился к отцу. Отношения у нас тогда были не из лучших, мы не виделись месяцами. Я соврал, что в цирковой школе каникулы. Ванды не было дома, отцу надо было уйти по делам, так что денег я попросить не успел.

Я сидел в полном одиночестве и обдумывал свою участь, когда зазвонил телефон. Звонил Ежи Липман, оператор, с которым я познакомился во время съемок «Трех историй». Анджей Вайда снимал свой первый полнометражный фильм, и мне предлагали большую роль.

ГЛАВА 9

Когда Вайда задумывал свой первый фильм, партийные и министерские аппаратчики в кино ничем не отличались от своих коллег в других сферах. Все они поднялись по партийной лестнице ценой приспособленчества. Все оригинальное, необычное вызывало у них подозрения. Они были не только необразованны, но и упрямы. [...] Вайда с юношеским задором решил сломать тупые официальные каноны.

Внешне фильм «Поколение», на который меня вызывали в Варшаву, ничем не отличался от других польских фильмов о Сопротивлении во время войны. Если бы Вайда в сценарии отошел от принятых норм, ему никогда не разрешили бы снимать.

Нестандартной была манера повествования. Это становилось очевидно уже с самого начала, с первого кадра. Панорама варшавских трущоб сменялась крупным планом. Сцена нацистской оккупации была снята в нарочито документальной манере, в то же время в ней явственно ощущалось влияние итальянского неореализма. Но было в фильме и что-то исконно польское.

[...] Мне предложили 240 злотых в день. Это была низшая из возможных ставок. Я мог бы потребовать больше, но мне это и в голову не приходило. Достаточно того, что я стал членом коллектива, включавшего нескольких старых друзей и кинематографистов, которыми я восхищался. Оператором у Вайды был Ежи Липман, среди актеров — Збигнев Цибульский. Мне наконец-то удалось познакомиться с идолом моей юности Тадеушем Ломницким, который играл главную мужскую роль. Я помалкивал о том, что у меня с его сестрой был роман.

«Поколение» — фильм молодых. Тридцатидвухлетний Ежи Липман был старше всех, включая Вайду. Не считая «Трех историй», никто прежде не работал над полнометражной лентой. Все мы понимали, что Вайда задумал сделать нечто необычное. Он не был режиссером-диктатором, а любил работать со своей группой, всегда приветствовал новые идеи, обсуждал разные варианты. Очень интересно

было смотреть на него за работой и самому вносить пусть скромный, но свой вклад в творческий процесс.

Я постоянно околачивался на съемочной площадке, как некогда в театре. К тому времени я перечитал все, что смог раздобыть по кино, и меня в равной степени интересовало освещение, операторская работа, звукозапись, спецэффекты и актерская игра.

«Поколению» сильно досталось на предварительных просмотрах. Некоторые сцены пришлось переснять, чтобы усилить «идеологическую направленность», другие же совсем вырезали, включая классную драку между Цибульским и мной. То «Поколение», которое увидел и которым восхитился мир, было лишь бледной тенью первоначального замысла Вайды.

Весной 1953 года всем полякам выдавали новые удостоверения личности, за которыми надо было явиться в полицейский участок. Я опасался, что если военное ведомство меня ищет, в участке об этом знают. В июне я все же собрался с духом и решил пойти за удостоверением, сказав себе, что в крайнем случае попробую сбежать. Порывшись в папках, дежурный офицер, ни слова не говоря, протянул мне новое удостоверение. В графе «род занятий» было написано: «Студент». Я так и не узнал, как мне удалось проскочить сквозь бюрократическую машину.

Я снова мог открыто жить в Кракове. Судьба, похоже, наконец-то улыбнулась мне. Меня пригласили в Лодзь на пробы фильма о велогонках, и я получил роль. Фильм «Заколдованный велосипед» должен был сниматься следующим летом. [...]

На блошином рынке я познакомился с Вацлавом Зубрыцким, выпускником Краковского университета, специалистом по истории искусств, не скрывавшим своего презрения к новым порядкам. Он держался предельно откровенно, был католиком и ярым реакционером в политике. Благодаря ему я стал бывать у краковской знати, обитавшей в обветшалых особняках или тесных квартирках и распродававшей свои последние семейные реликвии. Разговаривали они по-французски, а о Западной Европе говорили так, будто она до сих пор составляла часть их повседневной жизни. Меня потрясала их образованность, их утонченность. Мои новые друзья — все как один диссиденты — каждый по-своему выражали протест против безликой тирании коммунистов. Свое презрение к власти они подчеркивали, проявляя интерес к современной западной литературе и музыке, особенно к джазу, занимаясь будто из принципа гомосексуализмом. Им казалось, что нарочитое безделье и пьянство тоже доказательства свободы духа.

Одним из них был студент Краковского университета, изучавший историю искусств. Петр Скрынецкий — острослов, худший в истории Польши кадет. Он веселил нас рассказами о своем непрерывном сражении с военными ведомствами. Один день в неделю студенты университета обязаны были посвящать военной подготовке, а летом ездить в лагеря. Петр добился того, что ему поставили диагноз «физическое отвращение к стрелковому оружию». В конце концов его освободили от военного дела, когда в лагере он взобрался на дерево и отказывался спускаться, пока его не отправят домой. «Отвращение» Петра вполне можно было понять, если учесть, что его отца, полковника польской армии, схватили и расстреляли после вторжения русских в Польшу в 1939 году по условиям германо-советского пакта.

Нас привлекало все, что выходило за рамки обыденности. К примеру, нас потрясла оригинальность постановок Бертольта Брехта.

К этому времени мы распрощались с внешностью «фазанов», но не с их повадками. Когда нам не удалось достать билеты на выступление Пекинской оперы, мы взобрались в верхнее фойе театра по водосточной трубе. Билетеры нас заметили и привели к легендарному директору театра Людвику Сольскому, которому тогда было уже за девяносто. Несмотря на свою грозную репутацию, к нам он отнесся на удивление снисходительно. «Раз уж они рисковали головой, они заслуживают того, чтобы посмотреть спектакль», — постановил он и уступил нам свою личную ложу.

[...] С наступлением зимы я снова занялся лыжами. Однажды во время соревнований по горнолыжному спорту среди женщин я стал свидетелем несчастного случая. Кика Леличинска, на которую Польша возлагала большие надежды на Олимпийских играх, врезалась в дерево и сломала позвоночник. Тренер решил сам доставить ее в больницу, но по пути потерял управление, и его тобоган, к кото-

рому была привязана Кика, помчался вниз, ударяясь о деревья. Девушка получила новые переломы и порвала селезенку.

Несколько месяцев она провела в больнице и больше уже никогда не выступала на соревнованиях. Оказалось, что она учится в Академии искусств на скульптора, а ее хобби — реставрация старых картин. Кика стала моей подружкой. У нас с ней был одинаковый подход к проблеме личной свободы: она не видела ничего плохого в том, чтобы у каждого время от времени возникала интрижка. Вынужденная моногамия вызывает подсознательное чувство протеста и разрушает чувство.

Два-три месяца ушли у меня на съемки фильма «Заколдованный велосипед». Я понял, что этот процесс может быть не только наслаждением, но и адом. Отнюдь не все режиссеры похожи на Вайду.

Теперь мечта о Лодзинской киношколе уже не казалось несбыточной.

После собеседования с дамой-профессором, сократившей число претендентов от нескольких сот человек до восьмидесяти-девяноста, нас с Зубрыским вызвали в Лодзь на экзамены. Поскольку школу я посещал нерегулярно, то на письменных экзаменах по марксизму-ленинизму и истории рабочего движения получил плохие оценки. Зато мой сценический и экранный опыт и учеба в Школе изящных искусств давали мне явное преимущество в других отношениях. Когда речь зашла об истории искусства, я был в своей стихии, равно как и при написании короткого сценария и разработке сцен, которые должны были играть другие абитуриенты.

Экзамены тянулись бесконечно.

Когда все кончилось, я увидел свое имя и имя Зубрыского в списках принятых на режиссерский факультет. Отец пришел в восторг, когда я по телефону сообщил ему эту новость. Впервые в жизни я оправдал его надежды.

Продолжение следует

Перевод с английского М.Теракопян

МАРГЕРИТ ДЮРАС

ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

Китаец больше не разговаривает с Девочкой. Можно подумать, он забыл о ней. Он поглощен путевыми наблюдениями. Смотрит в окно. Девочка смотрит на его руку на подлокотнике сиденья. Кажется, он забыл про эту руку. Проходит какое-то время. И вот она, не совсем понимая, что делает, берет его руку. Смотрит на нее. Держит ее, как какой-то предмет, который ей еще не доводилось разглядывать вблизи: китайская рука, рука китайского мужчины. Она худая, пальцы чуть изгибаются у ногтей, словно были сломаны здесь когда-то, но этот изъян как будто даже украшает руку, она красива, как крыло подстреленной птицы.

На безымянном пальце — золотой перстень с бриллиантом без оправы, утопленным в само золото.

Этот перстень слишком велик, слишком тяжел для безымянного пальца этой руки. А рука, смуглая, более смуглая, чем запястье, действительно ли она так красива, как кажется Девочке? Она не смотрит на надетые на руку часы. Не смотрит и на перстень. Она зачарована этой рукой. Она дотрагивается до нее. Рука спит. Не двигается.

Медленно она склоняется над рукой.

Вдыхает ее запах. Смотрит опять.

Смотрит на ее наготу.

Потом внезапно перестает смотреть. Отворачивается.

Она не знает, спит он или нет. Отпускает руку. Нет, похоже, он не спит. Она не знает. Очень осторожно она переворачивает руку и смотрит на ее внутреннюю сторону, на ладонь, на голую ладонь с шелковистой, чуть влажной и прохладной кожей. Потом она кладет руку туда, откуда ее взяла, — на подлокотник. Рука остается там, она послушна.

Китаец сидит неподвижно — ни одного движения, ни единого. Может, он и вправду спит.

Девочка поворачивается к окну, к рисовым полям. Воздух дрожит от жары.

Ей кажется, что руку она захватила с собой, в свой сон, и теперь она с ней.

Но на самом деле рука далеко от нее. Девочка больше на нее не смотрит.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 6.

Она засыпает.

Похоже, она действительно заснула.

Но она-то знает, что нет, она уверена, что нет.

Спал ли китаец? Этого она не знает и не узнает никогда. Когда она проснулась, он смотрел на нее. Он заметил, что она засыпает, но она почти тут же проснулась.

Они не говорят о руке. Делают вид, как будто вообще ничего не произошло.

— Ты в каком классе? — спрашивает он.

— Во втором.

— А сколько тебе лет?

Небольшая заминка.

— Шестнадцать.

— Ты слишком маленького роста для шестнадцати лет, — с сомнением говорит китаец.

— Я всегда была маленькая и буду такой всю жизнь.

Он пристально смотрит на нее. Она смотрит в сторону.

— Ты часто лжешь? — спрашивает он.

— Нет.

— Неужели? Как тебе удается не лгать?

— Я просто молчу.

Он смеется.

— Ложь... я ее очень боюсь, — признается она. — Почти так же боюсь, как смерти, от них не убережешься. А вот вы, конечно, никогда не лжете, — добавляет она уверенно.

Он смотрит на нее. Задумывается. Наконец говорит с удивлением:

— Да, правда... Как ни странно...

— Вы об этом не знали?

— Нет... забыл, наверное, а может, и вправду, не знал.

Она смотрит на него. Верит ему.

— А как вам удается не лгать? — спрашивает она.

— Очень просто. Видишь ли, у меня такая жизнь, мне это совершенно ни к чему.

Ей хочется поцеловать его. Он видит это и улыбается ей.

— А вы рассказали бы об этом своей матери? — спрашивает она.

— О чем?

После небольшого колебания она говорит:

— О том, что с нами случилось.

Они смотрят друг на друга. Он ее не понимает и готов сказать ей об этом. Но говорит почему-то совсем другое:

— Да. И сразу же. Мы проговорили бы с ней всю ночь. Она обожала такие истории... как бы это сказать... неожиданные, что ли.

— Да, так можно сказать. Но можно сказать и по-другому.

Он смотрит на нее.

— А ты... своей матери... ты рассказала бы?

— Ни за что! — Она смеется. — Ну, разве что намекнула бы.

Китаец улыбается.

— И все? Больше ничего и никогда?

— Ничего. И никогда.

Она берет его руку, целует ее.

Лицо его обращено к ней, но глаза закрыты.

— Вы ошиблись, вы ничего не рассказали бы своей матери.

Она улыбается ему, милая, ласковая. Смотрит на него.

— Вообще-то мне двадцать семь лет. У меня еще нет профессии... — говорит он.

— И к тому же вы китаец...

— Да, еще и это... — Он пристально смотрит на нее. — Но как же ты мила... Тебе об этом говорили?..

— Нет, — улыбается она.

— И красива. Тебе говорили, что ты красива?

Нет, этого ей не говорили. Ей говорили, что она маленького роста, это да, но то, что она красива, — нет, не говорили.

— Нет, — она улыбается, — об этом мне еще не говорили.

Он смотрит на нее.

— А тебе было бы приятно это услышать? — спрашивает он.

— Да.

Китаец смеется как-то по-другому. Она смеется вместе с ним.

— Значит, тебе еще вообще ничего не говорили...

— Наверно.

— Неужели ни один мужчина не говорил, что он желает тебя? Быть такого не может!

На сей раз Девочка не смеется.

— Да... такое говорили... Шпана всякая... Да они просто так болтали, смеялись надо мной... Еще метисы говорили. Но французы никогда.

Китаец тоже перестал смеяться.

— А китайцы?.. — спрашивает он.

Девочка улыбается.

— А ведь правда, китайцы тоже никогда не говорили... — отвечает она несколько удивленно.

Молчание.

Неожиданно китаец улыбается бесхитростной детской улыбкой.

— Тебе нравится учиться?

Она задумывается, говорит, что даже не знает, нравится ей или нет, но, пожалуй, все-таки нравится. Китаец рассказывает, что он хотел учиться в Пекине, в университете на филологическом факультете. И мать его была не против. А вот отец не захотел. Оказывается, теперь главное для китайцев — знать французский и английский. Да, он ведь не сказал, что специально, чтобы изучить язык, жил в Америке целый год.

— И кем вы потом будете?

— Банкиром, — он улыбается, — как все мужчины в моей семье. Вот уже сто лет все они банкиры.

Девочка говорит, что Голубой дом — самый красивый дом в Виньлонге и Садеке и что отец его, должно быть, миллионер.

Он смеется, объясняет, что в Китае дети никогда не знают, сколько денег у их отцов.

И вот что еще он не сказал: каждый год он стажируется в больших пекинских банках. Теперь он говорит ей об этом.

— Не в Маньчжурии? — спрашивает она.

— Нет. В Пекине. Наша семья сейчас одна из самых богатых в Китае, и отец не считает Маньчжурию подходящим для меня местом.

Они проезжают по поселкам, где только рис окрест, дети и собаки. Дети играют прямо на дороге между рядами соломенных хижин. Их стерегут собаки: желтые, тощие деревенские псы. Заслышав автомобиль, на насыпи, что идет вдоль дороги, показываются родители, проверяют, на месте ли их дети и собаки.

Проехав очередной поселок, Девочка снова засыпает. Когда едешь по дорогам Камау между рисовыми полями и небом, да тебя еще везет шофер, трудно не уснуть.

Она открывает глаза. Снова закрывает. Они больше не разговаривают. Она полностью в его власти.

— Закрой глаза, — говорит он.

Она закрывает глаза.

Его рука гладит ее лицо: губы, закрытые глаза. Она сидит, не шелохнувшись, — он знает, что она не спит, но делает вид, что не знает.

Очень тихо и медленно он произносит длинную фразу по-китайски.

Не открывая глаз, она спрашивает, что это значит, он отвечает, что говорил о ее теле... и он не знает, как ей объяснить... Дело в том... что с ним такое в первый раз...

Внезапно его рука останавливается. Она открывает глаза и закрывает их опять. Его рука снова приходит в движение. Его рука нежна, она не делает резких движений, она более чем деликатна, она словно воплощает вековую мягкость и тела, и души.

Он тоже закрыл глаза, когда его рука ласкала ее веки и губы. Рука отрывается от ее лица, спускается вдоль тела. Иногда останавливается, словно чем-то напуганная. Наконец он убирает руку.

Смотрит на Девочку.

Поворачивается к окну. Спрашивает так же ласково, как только что гладил ее, сколько ей на самом деле лет.

Она в нерешительности. Потом говорит извиняющимся тоном:

— Я еще маленькая.

— Так сколько тебе лет?

— Шестнадцать.

— Нет, — улыбается он, — это неправда.

— Пятнадцать... пятнадцать с половиной... Годится?

Он смеется:

— Годится.

Молчание.

— Чего же ты хочешь?

Девочка не отвечает. Возможно, она не поняла вопроса.

Китаец больше не спрашивает, он констатирует:

— Любовью ты, конечно, никогда не занималась.

Девочка молчит. Хотя ей хочется ответить. Но на такие вопросы она отвечать не умеет. Он наклоняется к ней. Она молчит, и он понимает, что ей хотелось бы что-то ему сказать. Только сказать это она еще не умеет, и, конечно, все это пока что представляется ей чем-то постыдным.

— Прости меня, — говорит китаец.

Они смотрят в окно.

— Я родилась здесь, на Юге, — говорит она, — и мои братья тоже. И наша мать много рассказывает нам об истории этой страны.

Девочка задремала. Когда она просыпается, китаец сообщает ей, что А.М.С. их обогнала. Что она сама ведет машину, а шофер сидит с ней рядом. Девочка подтверждает, что эта женщина часто водит машину сама.

Немножко поколебавшись, она продолжает:

— Она занимается любовью с этими шоферами, как и с принцами из Лаоса и Камбоджи, которые приезжают в Кохинхин.

— И ты этому веришь?

Девочка опять в нерешительности.

— Да. Однажды она попыталась соблазнить моего младшего брата. Встретила его вечером в клубе и пригласила поиграть в теннис. Он согласился. Потом они пошли вместе к бассейну, который в парке. Там есть бунгало с душевыми и гимнастическими залами, где никогда никого не бывает.

— Наверно, твой маленький брат — настоящий принц, — говорит китаец.

Девочка улыбается. Не отвечает. Она вдруг понимает, что это правда: ее младший брат в самом деле похож на принца. Он так отличается от других, что кажется пленником во дворце своего одиночества, он так от всех далек, как будто каждый день вновь рождается для жизни.

Китаец смотрит на Девочку:

— Ты плачешь?

— То, что ты сказал о Пауло... это так верно.

— Он сам тебе об этом говорил? — спрашивает китаец еле слышно.

— Нет. Он вообще ничего не говорит, почти ничего, но я знаю, что бы он сказал, если бы заговорил. — Она вспоминает и смеется сквозь слезы. — Потом он уже больше не хотел играть в теннис с А.М.С. Он боялся...

— Чего?

— Не знаю... — она словно делает для себя открытие, — а ведь правда... никогда не знаешь, чего он боится, мой младший брат. И никогда не угадаешь, чего он может испугаться.

— А что тебе так нравится в этой женщине?

Она задумывается. Она никогда не задавала себе такой вопрос. Наконец говорит:

— Наверно, ее романы.

Теперь они проезжают по иной местности. Поселки попадаются чаще, дорога лучше. Автомобиль едет медленнее.

— Мы подъезжаем к Шолону, — говорит он. — Тебе какой город больше нравится: Сайгон или Шолон?

— Я не знаю по-настоящему ни тот, ни другой... — улыбается она, — а ты, ты любишь Шолон?

— Да, я люблю Шолон. Люблю Китай. Шолон — это тот же Китай. А вот Нью-Йорк и Сан-Франциско — это не для меня.

Они замолкают. Китаец снова что-то говорит своему шоферу. Потом сообщает Девочке, что его шофер знает, где расположен пансион «Льотей».

Они смотрят в окно на приближающийся город.

Очень скоро они расстанутся. Она помнит, как трудно, невыносимо им было в те минуты разговаривать. Они не могли найти подходящих слов, столь сильно было желание. Они больше не смотрели друг на друга. Старательно избегали касаться друг друга руками или даже встречаться глазами. Это он принудил и себя, и ее к молчанию. Она подумала, что само по себе это молчание, недосказанные слова, то, как он разговаривал с ней, его рассеянность, ее чисто детское притворство, слезы — все это, пожалуй, уже говорило о любви.

Они едут еще довольно долго. Не разговаривая. Девочка знает, что он больше ничего не скажет. И то же знает он про нее.

Их судьба уже совсем рядом, она настигает их.

На них надвигается слепая любовь.

Неотвратимая.

Незабываемая.

Черный автомобиль останавливается перед пансионом «Льотей». Шофер берет чемодан Девочки и несет его к воротам пансиона.

Китаец не смотрит на нее.

Она не оборачивается. Они друга друга больше не знают.

Двор пансиона «Льотей».

Свет уже не такой яркий. Вечер. Верхушки деревьев окутаны полумраком. Двор слабо освещен гирляндой лампочек под зелеными и белыми жестяными абажурами. За пансионерками приглядывают воспитательницы.

Во дворе — девочки, их около пятидесяти. Одни сидят на скамейках в саду, другие — на ступеньках винтовой лестницы, третьи вертятся у строений, разбились на пары, хохочут, болтают Бог весть о чем.

На одной из скамеек, растянувшись во всю ее длину, лежит та, что названа здесь и в других книгах своим настоящим именем, божественным именем, та, что отличается удивительной красотой и кого Девочка предпочла бы видеть менее красивой, — Элен Лагонель

из Далата. Это еще одна любовь Девочки, незабываемая любовь.

Девочка смотрит на нее, а потом медленно начинает гладить ее по лицу.

Элен Лагонель просыпается. Они улыбаются друг другу.

Элен Лагонель говорит, что сейчас расскажет ужасную историю, которая случилась в их пансионе.

— Я так ждала тебя, мне не терпелось рассказать, а потом я уснула. Ты приехала раньше обычного.

— На пароме я встретила одного типа, он предложил подвезти меня на своем автомобиле.

— Белого?

— Нет, китайца.

— Китайцы иногда бывают очень красивы.

— Особенно те, что с Севера. Как раз тот самый случай.

Они смотрят друг на друга. Девочка смотрит особенно пристально.

— Ты не ездила в Далат?

— Нет. Родители не приехали за мной. Даже не объяснили, почему. Но я не скучала.

Девочка все так же пристально смотрит, она вдруг встревожилась: под глазами у Элен черные круги, и лицо бледное.

— Тебе нездоровится? — спрашивает Девочка.

— Я не больна, но все время чувствую себя уставшей. В медпункте мне дали какое-то лекарство.

— А что сказали?

— Что все это ерунда. Возможно, усталость, или просто до сих пор не могу привыкнуть к этому климату после Далата...

Девочка пытается подавить в себе чувство тревоги, но у нее это не получается и не получится никогда. До того самого момента, когда они расстанутся, она не сможет отделаться от этой тревоги[1].

— Ты хотела мне что-то рассказать.

Элен Лагонель сейчас же выкладывает все, что случилось в пансионе «Льотей».

— Представляешь, воспитательницы накрыли одну из наших, она занимается проституцией каждый вечер, за домом, где наша спальня. Никто ни о чем не подозревал. Ты ее знаешь, это Алис... метиска...

Молчание.

— Алис... И с кем же она развлекается?

— Да с кем придется... с прохожими... А если останавливаются машины, шоферам она тоже не отказывает. Они идут в канаву, что за нашей спальней... всегда в одно и то же место.

Молчание.

— И ты, конечно, видела все собственными глазами...

— Нет, — врет Элен Лагонель, — мне сказали, что ходить туда не имеет никакого смысла, все равно ничего не видно.

Девочка спрашивает, что говорит сама Алис обо всем этом.

— Она говорит, что это ей нравится... и даже очень... Она не знает этих мужчин и не видит их, почти не видит... И именно это и доводит ее до... как это называется...

После некоторого колебания Девочка подсказывает нужное слово:

— До оргазма.

Элен подтверждает, что именно это она и имела в виду.

Они переглядываются и смеются: радуются встрече.

— Мама запрещает мне произносить это слово, — говорит Элен, — хотя я прекрасно понимаю, что оно значит. Она считает, что это слово неприличное. А твой младший брат говорит его?

— Нет, конечно. Он вообще ничего не говорит, мой младший брат. И ничего не знает. Впрочем, нет, он знает, что такое бывает. Когда с тобой это случится впервые... вот увидишь, ты испугаешься, тебе покажется, что ты умираешь. Но мой младший брат, он, наверно, думает, что это слово куда-нибудь запрятано. Что не могут слова обозначать вещи, которых не видно.

— Расскажи мне еще о твоем младшем брате...

— Все ту же историю?

— Да. Ты всегда ее рассказываешь по-разному, но этого не замечаешь.

— Мы ходили вместе на охоту к устью реки. Вдвоем. И вот однажды это случилось. Он

[1] Элен Лагонель умерла от туберкулеза в Пау, куда ее семья вернулась через десять лет после того, как она покинула пансион «Льотей». Ей было двадцать семь лет. В Пау она приехала из Индокитая, где жила с мужем. У нее было двое детей. До самой своей смерти она оставалась такой же красивой. Об этом сообщили ее тетки, они позвонили после выхода предыдущей книги — «Любовник».

пришел ко мне в кровать. Видишь ли, не всегда братья и сестры так уж хорошо знают друг дружку. Мы тогда были еще совсем маленькими, мне было лет семь, но он пришел ко мне и потом приходил уже каждую ночь. Однажды его засек мой старший брат. И избил. С тех пор он и начал бояться, бояться, что тот его убьет. Тогда мать перевела меня спать в свою постель. Но мы все же продолжали спать вместе украдкой. В Прей-Ноп по вечерам уходили в лес или прятались в лодки. В Садеке находили пустую классную комнату.

— А потом?

— Потом ему исполнилось десять лет, двенадцать, тринадцать. И вот однажды у него случился оргазм. Он был так счастлив, даже плакал, только память у него отшибло совсем. Я тоже плакала. Это было как праздник, только без веселья и смеха, праздник, от которого хочется плакать, понимаешь.

Девочка плачет. Элен Лагонель плачет вместе с ней. Они часто так плакали вместе, плакали по-детски, не зная даже почему: от волнения, любви, одиночества.

— Я знала, что ты психованная, но все же не настолько, — говорит Элен.

— Почему это я психованная?

— Не знаю, как объяснить, но ты точно психованная, клянусь тебе. Может, из-за твоего младшего брата, ты так его любишь... Может, из-за него ты и помешалась.

Молчание. А потом Элен Лагонель задает новый вопрос:

— Ты кому-нибудь, кроме меня, рассказывала все это о твоем младшем брате?

— Чанху, однажды. Мы ехали на автомобиле в Прей-Ноп, ночью.

— Чанх, наверно, плакал.

— Не знаю, я рассказала и сразу же уснула.

Девочка замолкает, потом говорит опять:

— Ты знаешь, я уверена, что когда-нибудь Пауло найдет себе других женщин в Виньлонге или Сайгоне, белых женщин: встретит их в кино или просто на улице, а вернее всего, на пароме.

Девочки смеются.

Элен спрашивает у Девочки про Чанха, занимались ли они с ним любовью.

— Он отказался наотрез. Я много раз его просила, но не смогла уговорить, — объясняет Девочка.

Элен вдруг ударяется в слезы.

— Ты скоро уедешь во Францию, а я останусь совсем одна. Мне кажется, мои родители больше не хотят, чтобы я жила с ними в Далате. Они вообще меня больше не любят.

Молчание. Потом Элен забывает о своей несчастной судьбе. И вновь возвращается к Алис, к той, что занимается любовью в канавах. Она говорит почти шепотом:

— Я не все тебе сказала... Алис, она к тому же берет деньги... и приличные... Она копит эти деньги на дом. Алис ведь сирота, у нее вообще нет родственников, ни единого, она говорит, что дом, пусть даже маленький, станет ее собственностью, тогда ей будет куда деться: мало ли что может случиться... Так она говорит.

То, что рассказывает Элен, Девочке вполне понятно.

— Ну да, ясно, — говорит она. — Но, возможно, не только из-за дома она берет с мужчин деньги. Раз они вновь приезжают к ней, значит, им это тоже нравится. А сколько она берет?

— Десять пиастров. За каждый раз, даже если это в один и тот же вечер.

— Десять пиастров, это ведь совсем неплохо?

— Мне тоже так кажется... но я не разбираюсь в ценах, а Алис, она все об этом знает, даже сколько берут белые проститутки с улицы Катина.

Девочка. Глаза полны слез. Элен Лагонель обнимает ее и кричит:

— Что с тобой?.. Ты плачешь из-за того, что я тебе рассказала?

Девочка улыбается Элен. Она говорит, что с ней все в порядке, просто когда говорят о деньгах, она вспоминает кое-что из своей собственной жизни.

Они обнимаются и сидят, прижавшись друг к другу, молча ласкаются, смотрят друг на друга с любовью.

Потом Элен снова говорит Девочке:

— Есть еще кое-что, о чем я хотела тебе сказать, — дело в том, что я такая же, как Алис. Ей нравится такая жизнь. И мне бы тоже понравилась. Я в этом уверена. Понимаешь, я бы тоже предпочла заниматься проституцией, а не ухаживать за прокаженными...

— Да что ты болтаешь... — смеется Девочка.

— Здесь все об этом знают, кроме тебя. А как же иначе? Нас тут учат, чтобы мы потом нашли себе работу, так нам говорят, но все это чушь. Им нужно отправить нас в лазаре-

ты, к прокаженным или больным чумой и холерой. Кого они еще найдут для такой работы...

Девочка громко смеется.

— Ты что, и вправду в это веришь?

— Да чтоб мне пусто было!

— Ты всегда веришь в самое худшее, да?

— Конечно.

Обе смеются. Однако в то, о чем говорит Алис, они действительно верят.

— Интересно, Алис когда-нибудь бывает страшно? — спрашивает Девочка.

— А чего ей бояться?

— Убийцы... сумасшедшего... мало ли чего...

— Она ничего мне об этом не говорила, но думаю, ей все-таки иногда бывает страшновато... В нашем квартале все может случиться.

— Вот именно. Белые наш квартал обходят за три версты, а уж они знают, что делают...

Элен Лагонель смотрит на Девочку долгим взглядом, потом спрашивает:

— А ты сама, ты боишься китайца?

— Немножко... Боюсь... боюсь полюбить его. Я хочу любить только одного Пауло до самой смерти.

— Конечно, я как раз и ждала от тебя примерно такого ответа...

Элен плачет. Девочка обнимает ее и шепчет ей что-то, наверно, о том, как она ее любит.

Элен счастлива. Она говорит Девочке, что та с ума сошла, признаваясь в подобных вещах. Каких именно, она не уточняет...

Девочка уже сама не понимает, что она говорит Элен. А Элен внезапно пугается, страшно пугается, что они скрывают от себя правду об их любви, которая чем дальше, тем больше отгораживает их от всего остального мира.

Утро, половина восьмого. Сайгон. Улица, ведущая в лицей. Город дышит свежестью — только что проехали поливочные машины — и благоухает жасмином, это как раз его время. Аромат жасмина столь силен, что многим недавно прибывшим белым поселенцам он представляется «тошнотворным».

Впрочем, потом, когда они покинут колонию, они будут вспоминать о нем с сожалением.

Девочка вышла из пансиона «Льотей». Она идет в лицей.

В это время улица Льотей почти пустынна.

Девочка единственная из всего пансиона учится в лицее, потому сейчас она на улице одна.

Именно тут ее и поджидает судьба.

Девочка пока этого не знает.

Вот она, впереди Девочки, слева, у противоположного тротуара, ее судьба — автомобиль, сошедший с парома, очень длинный, черный, такой красивый, такой большой и, конечно же, очень дорогой. Он похож на номер люкс в роскошном отеле.

Девочка не сразу понимает, что это тот самый автомобиль. Остановившись напротив, она некоторое время смотрит на него. Наконец узнает. И не только его. Узнает мужчину, мужчину из Маньчжурии: он сидит неподвижно, с закрытыми глазами и кажется заснувшим или даже мертвым. Мужчина, с которым она вместе ехала в этом автомобиле, мужчина, чью руку она держала.

Он словно не видит ее.

Как и в прошлый раз, он сидит на заднем сиденье, справа.

Ей даже не обязательно на него смотреть, она и так видит его.

Шофер тоже на своем месте, он все так же великолепен, он тоже не смотрит на Девочку, отвернулся, а она медленно и как бы рассеянно переходит через улицу.

Возможно, все же не без колебания, а скорее всего как бы машинально, но вот она уже и преодолела разделяющее их пространство.

Она останавливается возле автомобиля и стоит неподвижно.

Потом делает шаг к окну, за которым — он.

Стоит.

Они обмениваются молниеносными взглядами, как заговорщики.

Она кладет ладонь на стекло. Потом убирает ее, прижимается к стеклу губами, целует и замирает. Глаза у нее закрыты, как в кино.

Ей кажется, что это их брачная ночь.

Так сильно она ее желала.

Китаец посмотрел на нее.

И тоже опустил глаза.

Умирая от желания овладеть этой девочкой.

Мука.

Девочка вновь перешла улицу.

И, не оборачиваясь, пошла своей дорогой.

Она почувствовала, как автомобиль бесшумно тронулся с места и покатил по гладко-

му, словно устланному бархатом ночи, шоссе.

Никогда они не говорили о том, как мучительно тогда желали друг друга.

Лицей.

В коридорах никого. Все ученицы в классах.

Девочка опоздала.

Входит в класс. Говорит: «Извините меня».

Учитель и Девочка улыбаются друг другу.

Четверг, вторая половина дня. Почти все пансионерки отправляются на прогулку.

Проходят по главному дворику. Идут по двое в ряд. Все в одинаковых белых платьях, как принято здесь, в белых полотняных туфлях, в белых поясах и белых полотняных шляпах. Весь гардероб часто стирают.

Крытый закуток опустевшего пансиона. Пересечение двух коридоров, один ведет к главному входу, другой — к классам самой школы. Отсюда доносятся голоса двух девушек-подружек и мелодия танца. Играет патефон, стоящий прямо на полу. Это классический пасодобль, та часть, где на арене должна проливаться кровь. Мелодия грубоватая, в бурном народном ритме.

Подруги почти не разговаривают, разве что Девочка время от времени делает замечания своей партнерше.

Они танцуют, босые, на плиточном полу коридора. На них короткие платья по тогдашней моде: светлый хлопок с тоже светлым цветастым узором.

Они красивы. Они уже не думают об этом — так давно они это знают.

Они танцуют. У них белая кожа. Именно поэтому, стоило им попросить, их освободили от обязательной прогулки — пусть они тоже из очень бедных семей, все же их не равняют с полукровками, до которых никому нет дела.

Элен Лагонель спрашивает Девочку, кто научил ее танцевать пасодобль.

— Мой младший брат Пауло.

— Ах, так это он!

Как только их голоса смолкают, наступает полная тишина.

Элен Лагонель говорит, что она тоже начинает любить Пауло.

Еще она говорит, что не понимает, почему родители держат ее здесь. Ей здесь совершенно нечего делать. Родителям это известно, и раз они так поступают, значит, просто хотят избавиться от нее. Только она не знает почему.

— Я и представить себе не могу, что пробуду здесь еще три года. Лучше умереть.

— И с каких это пор ты не можешь себе этого представить? — смеется Девочка.

— С тех пор, как ты встретила китайца.

Молчание. Девочка прыскает со смеху:

— Значит, вот уже три дня?

— Да... но это началось еще раньше. И дело не только в китайце. Я не все тебе сказала. Я уже давно думаю о твоем младшем брате... по ночам.

Они в прохладном полумраке. Танцуют. Солнечный свет проникает через окно, расположенное высоко, как в тюрьмах или монастырях, куда мужчинам вход воспрещен. В углу, освещенные солнцем, стоят их брошенные как попало сандалии, они выглядят очень трогательно.

В коридоре у стены притаился молодой слуга в белом, один из тех, кто поет по ночам возле кухни индокитайские песни о девушках и о детстве. Он смотрит, как они танцуют. Он сидит неподвижно, словно не в силах оторвать свой взгляд от этих белых девушек, которые, сами того не подозревая, танцуют для него одного.

Элен Лагонель совсем тихо говорит Девочке:

— Ты переспишь с китайцем?

— Да, наверно.

— Когда?

— Не знаю, наверно, скоро.

— Ты очень этого хочешь?

— Очень.

— Вы уже договорились о встрече?

— Нет, но это не имеет значения.

— Ты уверена, что он приедет?

— Да.

— Что тебе нравится в нем?

— Не знаю. Почему ты плачешь? Тебе больше нравилось, как было раньше?

— И да, и нет. С первого дня каникул я начала думать о твоем младшем брате, мне захотелось любить его, именно его. Его тело, его руки... Ты ведь столько рассказала мне о нем. Иногда я звала его по ночам. А потом однажды... я хотела сказать тебе об этом... понимаешь?

Девочка заканчивает фразу Элен:

— ...однажды с тобой случилось то, о чем мы говорили.

— Да. Я промолчала. А ты ничего не заметила, потому что тебе наплевать на меня.

Молчание. Потом Девочка говорит:

— Ты хочешь еще что-то сказать мне? Я чувствую.

Элен обнимает Девочку, потом закрывает лицо руками и говорит:

— Я хотела бы хоть раз переспать с теми мужчинами, что спят с Алис. Один-единственный раз. Это я и хотела тебе сказать.

— Не вздумай! У них у всех сифилис, — кричит Девочка едва слышно.

— От него можно умереть?

— Конечно. У моего старшего брата был сифилис, и я все про это знаю. Его спас один врач-француз.

— Так что же мне делать?

— Подожди, может, удастся уехать во Францию. Или возвращайся в Далат, без предупреждения. И сиди там. Сиди, и все тут.

Молчание.

— Я готова отдаться даже слугам. И этому певцу, что на пластинке. Нашим учителям. Китайцу. Кому угодно.

— Понимаю. Ты чувствуешь это всем телом... и больше ни о чем просто думать не можешь.

Молчание.

Они смотрят друг на друга.

У Девочки в глазах слезы.

— Я хочу тебе сказать одну вещь... сказать это почти невозможно, но я все же скажу, хочу, чтобы ты знала. Когда я впервые почувствовала желание, это была ты, я желала тебя. Сразу после твоего приезда. В первый же день. Утром... ты возвращалась из душевой... раздетая... я глазам своим не поверила, мне показалось, что тебя придумали...

Девочка отстраняется от Элен Лагонель, и они снова смотрят друг на друга.

— Я давно это знаю, — говорит Элен.

— Ты сама-то знаешь, как ты красива?

— Я красива? Что же, возможно... Наверно, это правда, ведь моя мать тоже очень красивая. А раз я ее дочь, я тоже должна быть красивой, ведь так? Но когда люди говорят мне об этом, мне все кажется, что они хотят сказать совершенно другое, например, что я не слишком умна, потому что вид у них при этом какой-то злой...

Девочка смеется. Прижимается губами к губам Элен. Они целуются. Элен говорит совсем тихо:

— Кто красивая, так это ты... Почему-то иногда я вообще не могу смотреть на себя в зеркало.

— Может быть, потому, что ты слишком красивая... и тебе это неприятно?

Маленький слуга, приставленный к кухне, все смотрит на танец «молодых француженок», которые продолжают целоваться.

Пластинка закончилась. Танец тоже.

Сонная тишина в пустынном пансионе.

Потом слышится шум подъезжающего автомобиля. Девушки и слуга подходят к окну, смотрят на улицу. Перед входом в школу стоит «Леон Болле». Можно разглядеть шофера. Заднее сиденье не видно, оно скрыто за белыми занавесками, словно в автомобиле перевозят преступника, на которого запрещено смотреть.

Девочка выходит на улицу босая, держа сандалии в руке, и идет к автомобилю. Шофер распахивает перед ней дверь.

Они сидят рядом.

Не смотрят друг на друга. Это трудное мгновение. Им очень хотелось бы избежать его.

Гостиница «Каскад». Автомобиль останавливается у входа. Девочка не двигается. Она говорит, что не хочет идти туда. Китаец не спрашивает, почему. Он велит шоферу ехать обратно.

Девочка прижалась к китайцу. Говорит очень тихо:

— Я хочу к вам домой. Вы ведь это знаете. Зачем вы повезли меня в «Каскад»?

Он обнимает ее за плечи.

— Я сделал глупость, — говорит он.

Она сидит, прижавшись к нему, спрятав голову у него на груди.

— Я снова хочу вас. Вы даже не представляете себе, как сильно...

Он просит ее никогда так не говорить.

Она обещает. Больше она не будет так говорить.

А потом он говорит, что он тоже хочет ее, так же сильно.

Они едут обратно по китайскому городу.

Они не видят его. Даже когда делают вид, что смотрят в окно, они все равно ничего не видят.

Невзначай переглядываются. И тут же опускают глаза. Сидят неподвижно с закрытыми глазами, словно все еще смотрят друг на друга.

— Я очень хочу вас, — говорит Девочка.

То, что чувствует она, чувствует и он. Так говорит китаец.

Оба отворачиваются к окнам.

На них стремительно обрушивается китайский город, грохоча трамваями: они словно попали в самое пекло сражения, в ряды изнуренной древней китайской армии. Трамваи снуют туда-сюда, не переставая трезвонить. От стука трещотки хочется заткнуть уши. На поручнях трамваев гроздьями висит шолонская детвора, на крышах — женщины с сияющими младенцами, у дверей специальные предохранительные цепочки — тут стоят ивовые корзины с дичью и фруктами. Трамваи не похожи на трамваи, они разбухли, на них словно появились наросты.

Внезапно толпа редеет.

Ну, вот. Здесь уже спокойно. Шум слышен, но только вдалеке. Женщины уже не мчатся галопом, а с достоинством шествуют по улице. Улица состоит из отдельных домов — коробочек. В Индокитае таких много. Фонтаны. Сверху улицу прикрывает галерея. На этой улице нет ни магазинов, ни трамваев. Прямо на земле, в тени от галереи отдыхают деревенские торговцы. Гомон Шолона еле слышен, такое впечатление, что в самой гуще города вдруг появилась тихая деревенька. Сюда они и ехали. Под эту галерею.

Дверь.

Китаец открывает ее.

Полумрак.

И как ни странно, очень скромно. Даже банально. В общем, никак.

— Я не покупал новой мебели, — объясняет он. — Оставил ту, что была.

— Где вы видите здесь мебель... — смеется она.

Он оглядывается и совсем тихо говорит, что, в общем-то, она права: вся его мебель — это кровать, кресло и стол.

Китаец садится в кресло. Девочка продолжает стоять.

Она снова оглядывается. Улыбается.

— А мне нравится ваш дом, — говорит она.

Они не смотрят друг на друга. Как только он закрывает дверь, они вдруг как бы теряют взаимный интерес. Их больше не мучит желание, оно ушло куда-то вглубь, потом резко нахлынуло вновь. Девочка поднимает на него глаза, не он, а именно она решается на это первая. Она видит, что ему страшно. Но она смотрит на него с такой нежностью, что страх отступает. Это она стремится вперед, она жаждет знать — знать все до конца, она готова жить и умереть одновременно. Это ей, как видно, больше, чем ему, знакомо отчаяние, и она лучше, чем он, понимает, что такое страсть: благодаря младшему брату, который вырос в тени старшего брата-преступника, и потому младшему каждый божий день хотелось умереть, и она, Девочка, только и делала, что спасала его от отчаяния.

Китаец говорит совсем тихо и словно через силу:

— Очень может быть, что я влюбился в тебя.

В глазах Девочки мелькает страх. Она молчит[2].

Она с удовольствием расхаживает по его квартире, двигается медленно и бесшумно, осматривается, как в номере привокзальной гостиницы. Ему и в голову не приходит, что ей может быть здесь интересно, он об этом даже не подозревает, и это вызывает у нее восхищение. Он просто следит за ней взглядом. Наверно, он думает, что она занялась его квартирой от нечего делать или специально тянет время, скрашивая невыносимое ожидание.

— Эту квартиру мне подарил отец, — говорит он. — Типичная холостяцкая нора. Здешние китайцы, те, что молоды и богаты, как правило, заводят много любовниц. Таков обычай.

Девочка повторяет: «Холостяцкая нора». Ей уже приходилось про такое слышать, только она не помнит где, возможно, читала в романах. Она перестала ходить по комнате. Остановилась прямо перед ним, смотрит на него.

— Значит, у тебя много любовниц...

Неожиданное обращение на «ты» звучит для него восхитительно.

— Не так уж много, но бывают... время от времени...

---

[2] В фильме, если эта книга все же будет экранизирована, Девочка ни в коем случае не должна быть банальной красоткой. Это просто недопустимо. Главное в Девочке не внешность, а что-то другое: мимо нее невозможно пройти, она полна любопытства, она невоспитанна и совершенно бесцеремонна. Если Девочка окажется кем-то вроде «мисс Франция», это может погубить весь фильм. Уничтожить его. Красота пассивна. Красивая девушка ни на кого не смотрит. Она хочет, чтобы смотрели на нее.

Она бросает на него взгляд, быстрый, пронзительный, в нем — радость. Да, ей это нравится.

— Тебе нравится, что у меня есть любовницы?

Она говорит: «Да». Но не объясняет почему, она не умеет это объяснить.

Ее ответ поражает его. И даже немного пугает. Для него это трудный момент.

Она говорит, что желание возбуждают в ней мужчины, страдающие от безответной любви. Как раз к такому мужчине она впервые почувствовала интерес — несчастному, истерзанному любовными муками.

— Это Чанх? — спрашивает китаец.

Девочка говорит:

— Нет, это не Чанх.

— Слушай, давай мы сейчас уедем... и вернемся в другой раз... — вдруг предлагает китаец.

Девочка не отвечает. Китаец встает, делает несколько шагов, поворачивается к ней спиной.

— Ты так молода... — говорит он, — это меня пугает. Я боюсь, что не смогу... не смогу справиться с волнением... Ты хоть немного меня понимаешь?..

Он поворачивается к ней. Его улыбающиеся губы чуть дрожат. Она в нерешительности. Говорит, что не понимает. Разве что чуть-чуть... и ведь ей тоже страшновато.

— Ты совсем ничего не знаешь, — говорит он.

Нет, кое-что она все-таки знает, но не уверена, это ли он имеет в виду.

Молчание.

— Как ты узнала? — спрашивает он.

— Мой младший брат... Мы ужасно боялись Пьера, нашего старшего брата. Поэтому спали вместе, когда были маленькими... Так все и началось.

Молчание.

— Ты любишь младшего брата.

Девочка долго медлит с ответом: это тайна всей ее жизни — «странный» младший брат.

— Да, — наконец говорит она.

— Больше всех на свете?

— Да.

Китаец очень взволнован:

— Он, кажется, отличается кое-какими... странностями?

Она смотрит на него. Не отвечает.

В глазах — слезы. Она все еще не отвечает.

— Откуда вы про это знаете? — спрашивает она.

— Уже не помню.

Молчание.

— Впрочем, вы ведь тоже живете в Садеке, конечно, вы должны кое-что о нас знать, — говорит она.

— До встречи с тобой я ничего о вас не знал. А вот после парома... на следующий день... мой шофер сообразил, кто ты...

— Что он сказал тебе?.. Повтори слово в слово...

— Он сказал мне: «Она дочь директрисы женской школы. У нее два брата. Они очень бедны. Мать разорена».

Неожиданно его охватывает робость. Необъяснимая для него. Он как будто вдруг осознал, что Девочка еще совсем юная, и этот факт показался ему неожиданным, бесспорным, непоправимым, почти неприличным. Возможно, он подумал и о ее характере, таком же необузданном, как у матери. Но Девочка, конечно, не подозревает о его сомнениях.

— Все так?.. — спрашивает он.

— Да. Это про нас... А он рассказал вам, как разорилась моя мать?

— Он только сказал, что это была ужасная трагедия, что матери твоей страшно не повезло.

Молчание. Девочка не отвечает. Она не хочет отвечать.

— Почему бы нам еще немного не побыть здесь? — говорит она. — На улице... так жарко.

Он встает, включает вентилятор. Садится опять. Смотрит на нее. Девочка тоже не спускает с него глаз.

— Ты, конечно, не работаешь, — говорит она.

— Нет, конечно.

— Ты никогда-никогда ничего не делаешь... или все-таки...

— Нет. Никогда.

Она улыбается ему.

— Это «никогда» звучит у тебя совсем окончательно и бесповоротно.

К ней возвращается ребячливость. Она снимает шляпу, потом скидывает сандалии и оставляет их валяться на полу.

Молчание.

Китаец говорит совсем тихо:

— Удивительно... как сильно ты мне нравишься...

Она становится под вентилятор. Улыбается свежему дуновению. Она довольна. Ни он, ни

она не понимают, что любовь уже пришла. Желание пока еще не овладело ими.

Она подходит к двери, что напротив входной. Пытается открыть ее. Поворачивается к нему. По тому, как он смотрит на нее, можно догадаться, что он хочет любви, что он ждет ее. Его не покидает волнение, говорит она или молчит. В том, как она осматривает дом, очень много игры, детства. Для него любовь могла бы начаться уже сейчас. Девочка наполняет его страхом и радостью.

— Куда ведет эта дверь? — спрашивает она.

— На другую улицу, — смеется он. — Если захочется смыться... А ты что подумала?

Девочка тоже улыбается.

— Я подумала — в сад. Я ошиблась?

— Конечно. Это совершенно ненужная дверь.

Девочка отходит от двери, берет стакан с края стола.

— Если захочется смыться... — повторяет она.

Они смотрят друг на друга.

— Хочу пить, — говорит Девочка.

— В морозильнике, рядом с дверью, есть фильтрованная вода.

Молчание.

— Мне нравится здесь, — вдруг говорит она.

Он спрашивает, что она думает о его квартире.

Они смотрят друг на друга. После некоторого размышления она отвечает:

— Вид заброшенный, — она пристально смотрит на него, — но, главное, здесь пахнет тобой.

Он смотрит, как она идет к двери, пьет, возвращается.

Словно забывает про него. Внезапно вспоминает.

Он встает.

Смотрит на нее.

— Сейчас ты станешь моей, — говорит он.

Молчание. Улыбка исчезла с лица Девочки.

Она побледнела.

— Иди сюда.

Она идет. Не говорит ни слова, больше на него не смотрит.

Останавливается перед ним, он сидит. Опускает глаза. Ухватившись за подол ее платья, он снимает его через голову. Спускает ее белые хлопчатобумажные трусики. Швыряет платье и трусы на кресло. Больше не прикасается к ее телу,только смотрит на него. Ее глаза опущены, она не мешает ему разглядывать себя.

Он встает. Она не двигается. Ждет. Он садится. Едва касаясь, он ласкает ее худенькое тело. Грудь, живот. Закрыв глаза, словно слепой. Останавливается. Отдергивает руки. Открывает глаза. Говорит почти шепотом:

— Тебе нет и шестнадцати. Просто не верится.

Девочка не отвечает. «Страшновато», — говорит он. Не ждет ответа. Улыбается и плачет. Девочка смотрит на него со страдальческой улыбкой и думает, что, возможно, она будет любить его всю свою жизнь.

Бережно, словно может ее повредить, но с еле сдерживаемым нетерпением он берет ее на руки и несет на кровать. Она лежит перед ним беззащитная, безвольная, он смотрит на нее и вдруг опять пугается. Он закрывает глаза, молчит, он больше не хочет ее. И тогда уже она делает следующий шаг. Раздевает его с закрытыми глазами. Расстегивает пуговицы на рубашке, потом освобождает рукава.

Он не помогает ей. Не двигается. Глаза у него тоже закрыты.

Девочка. Сейчас в кадре только она, она смотрит на него: нагота его тела для нее все равно что незнакомое лицо, она поражена и восхищена, как тогда, в автомобиле ее восхитила его рука, внезапно коснувшаяся ее тела. Она смотрит во все глаза, а он не мешает ей, он согласен, чтобы его рассматривали.

— Мужчина-китаец очень красив, — шепчет она.

Девочка целует его. В кадре они оба. Он здесь. Рядом с ней. Она целует его, закрыв глаза. Берет его руки, прижимает их к своему лицу. Его руки, она помнит их. Прижимает их к своему телу. Он пробуждается, обнимает ее и, едва касаясь, прикрывает своим телом ее — худенькое, девственное. Камера тем временем покинет кровать и повернется к окну с опущенными жалюзи, остановится на нем. И сейчас же в темноту комнаты проникнет далекий, глухой уличный шум. А голос китайца станет таким же близким, как и его руки:

— Я сделаю тебе больно.

Про это она знает.

Иногда женщины даже кричат, объясняет он. И китаянки тоже. Но так больно бывает только раз в жизни и никогда больше.

Он говорит, что она может ему верить, потому что он любит ее: никогда по-

том ей уже не будет больно, никогда.

Он просит ее закрыть глаза.

Потому что сейчас он овладеет ею.

«Маленькая моя», — говорит он и снова просит ее закрыть глаза.

Нет, она не согласна, она не хочет с закрытыми глазами.

Все что угодно, но только не с закрытыми глазами.

Он настаивает: так надо. Зачем ей видеть кровь?

Про кровь она слышит впервые.

Она порывается вскочить с кровати.

Он останавливает ее рукой.

Других попыток она не делает.

Она всегда помнила, как ей было страшно. Помнила и его тело, его нежную кожу. Его тело тоже было напугано.

С закрытыми глазами она ощущала только нежное прикосновение золотистой кожи, голоса, сердца, испуганного сердца, всего его тела, приникшего к ее собственному, готового покончить с ее неведением. Отныне Девочка принадлежит ему, она стала его девочкой, девочкой мужчины из Китая, мужчины, который молчит и плачет и, плача, проникает в нее с отчаянной любовью.

Тело Девочки пронзает боль. Острая. Жгучая. Потом какая-то странная. Ни на что не похожая. Только что она была просто невыносимой и вдруг перестала причинять страдания. Она изменилась, в ней появилось даже что-то приятное, отчего хочется застонать, закричать. Теперь она, эта боль, подчинила себе все тело и голову, и даже мысли.

Худенькое тело Девочки уже не страдает. Оно распахнуто настежь. Его пронзили. Оно кровоточит, но ему не больно. Нет, нет, это уже не боль, возможно, это смерть.

Ее тело ни снаружи, ни изнутри больше не страдает, голова тоже, страдание ушло незаметно, оно превратилось в незнакомое доселе счастье неведомой любви.

В первой книге она написала, что шум города казался совсем близким, он прорывался в комнату через жалюзи и отдавался в ней людскими шагами. Город словно вторгся к ним, и они попали прямо в поток его будничных шумов. Этот момент настолько важен для нее, что она сказала бы об этом и в фильме, непременно сказала, и в любой другой книге тоже, и здесь, конечно, она не может об этом не сказать...

Да, их комната оказалась проницаема для внешних звуков, они проникают сюда через ставни, стены, жалюзи. Людские шаги и голоса. Смех. Беготня и детские крики. Призывы уличных торговцев мороженым, арбузами, чаем. Внезапно до них доносятся и звуки музыки — американского блюза — вместе с пронзительными гудками поездов и, наконец, знакомая мелодия вальса... «Вальс-отчаяние», полный грустной, потерянной нежности и безумного плотского счастья.

До сих пор она помнит его лицо. Помнит имена многих людей, названия поселков, модные в то время мелодии.

Но его имя она не помнит, ведь она называла его просто «ты».

Ей не раз называли его имя. И всякий раз она его забывала. А потом решила не упоминать его имени в книге, навсегда оставив его в забвении.

Она отчетливо помнит его чуть ли не нищенскую квартиру, точно после пожара или кораблекрушения, засохшие цветы, побеленные известью стены.

Полотняные занавески. Кровь на простынях. И невидимый город за окном.

Он просыпается, но лежит неподвижно. Еще полусонный. Сейчас он выглядит, как подросток. Закуривает сигарету.

Молчание.

Он придвигается к ней, но ничего не говорит. Она показывает ему засохшие цветы, говорит тихо, совсем тихо, улыбается, он отвечает, что она не должна о них думать, что они засохли очень давно. Он просто забывал их поливать. И теперь забудет о них навсегда.

Он говорит тихо, словно не хочет, чтобы на улице их кто-то услышал:

— У тебя грустный вид...

Она улыбается и едва заметно пожимает плечами.

— Возможно.

— Это потому, что мы любили друг друга днем. Ночью все будет иначе.

Он смотрит на нее. Она это замечает. Опускает глаза.

Она тоже смотрит на него. Разглядывает. Немного отодвигается. Смотрит на его худощавое, длинное тело, гибкое, прекрасное: оно так же красиво, как и его руки.

— Я никогда не думала, что мужчина может быть так красив.

Китаец смотрит на нее, будто и не слышал, что она сказала. Он смотрит на нее, он занят только этим, он смотрит на нее, пытаясь сохранить в памяти хоть что-то из того, что он видит перед собой, что-то от этой белой девочки.

— Наверно, ты всегда такая. Немного грустная... — говорит он.

Молчание. Она улыбается.

— Немного грустная... Да... возможно... Не знаю...

— Из-за младшего брата...

— Не знаю...

— ...тогда почему?

— Все это ерунда... Я такая, и все...

— Так говорит твоя мать?

— Да.

— Что именно она говорит?

— Она говорит: «Не надо ее трогать. Ее все равно не изменишь».

Он смеется. Они замолкают.

Он снова ласкает ее. Она опять засыпает. Он смотрит на нее. Смотрит на ту, что пришла к нему, словно присланная самим Богом — эта белая азиатская девочка. Его сестра по крови. Его Девочка. Его любовь. В этом он уже не сомневается.

Он смотрит на ее тело, руки, лицо, касается их. Вдыхает аромат волос, рук, еще испачканных чернилами, совсем еще детских грудей.

Она спит.

Он закрывает глаза и с поразительной нежностью, на которую способен, возможно, только китаец, приникает своим телом к телу белой девочки и тихонько говорит ей, что полюбил ее.

Она не слышит.

Он гасит свет.

Комната освещена лишь светом уличных фонарей[3].

Снова его квартира. Новая ночь, новый день.

Он сидит в кресле возле низкого столика. Одет в черный шелковый халат, как провинциальный герой из кинофильмов. Взгляд устремлен в одну точку.

Он смотрит на нее, на Девочку.

Она спит. Отвернувшись к стене, спиной к нему, нагая, тоненькая, худенькая, прелестная, как ребенок.

Она просыпается.

Они смотрят друг на друга.

И вместе с этим обоюдным, молчаливым взглядом сдерживаемая до сих пор любовь проникает в комнату.

— Ты заснула, — говорит он. — Я принял душ.

Он подносит ей стакан воды. Смотрит на нее так пристально, что на глазах у него выступают слезы.

Смотрит на нее, не отрываясь, старается рассмотреть в ней все. Она возвращает ему стакан, он ставит его на стол. Снова садится. И опять смотрит на нее. Возможно, ей хотелось бы, чтобы он поговорил с ней, но она не просит его об этом.

— Ты, наверное, голодна, — говорит он.

Она кивает головой: вполне возможно.

— Уже поздно, все кафе в городе закрыты.

— Но есть ночные рестораны.

— Если ты хочешь...

Они смотрят друг на друга, потом отводят глаза.

Эта сцена должна быть сыграна очень медленно.

Она встает с постели.

Собирается принять душ.

Он идет следом за ней. Сам моет ее на туземный манер, ладонью, без мыла, очень медленно.

— У тебя очень нежная кожа — как у азиатских женщин. И запястья тонкие, и щиколотки точь-в-точь, как у них. Это все же очень странно. Как ты это объясняешь?..

— А я не объясняю.

Они улыбаются друг другу. Желание возвращается. Перестают улыбаться. Он одевает ее. Потом опять на нее смотрит. Девочка уже живет в нем. И сама знает об этом. Она смотрит на него и вдруг осознает, что нечто необъяснимое с самого начала объединило их. С самого первого взгляда. Нечто необъятное, ставшее им защитой. Вроде далекого Китая, Китая из детства — а почему бы и нет? Именно он защищает их от всего неведомого, чужого. Защищает не только его, но и ее тоже. Им обоим не страшны теперь ни возраст, ни смерть, ни вечерняя тоска, ни одиночество богатых, нищих, влюбленных, страждущих.

Продолжение следует

Перевод с французского М.Архангельской

---

[3] В фильме возможно следующее решение.
В кадре комната, освещенная светом, проникающим с улицы.
Звук чуть приглушен, слышны уличные шумы, регтайм и «Вальс-отчаяние». Перед нами уснувшие любовники.
Мы видим также тусклый, жалкий свет уличных фонарей.

«АНГЕЛ СТРАСТИ» («АНГЕЛ ЖЕЛАНИЯ»; ANGEL OF DESIRE), 8 ч
«Эм Си Джи Стерлинг Интертейнмент», «Планет Прод. Корп.» (США), 1993.
Авторы сценария Джон Аллен Нелсон, Макс Штром. Режиссер Донна Дойч. Оператор Джой Форсайт. Художники Шэй Остин, Клер Скарпула. Продюсер Доналд Борхес.
Роли исполняют: Джоан Северанс, Энтони Джон Денисон, Джон Ален Нельсон.
Права проката: ТОО «Компания Континент».
Тел. 216-84-54.

«БЕЗ ПРОЩЕНИЯ» (BEYOND FORGIVENESSE), 8 ч.
«Нью Имейдж», «Мондофин Б.В.» (США — Польша), 1994.
Автор сценария Чарльз Кохен. Режиссер Боб Мизиоровский. Оператор Иосси Вэйн. Композитор Владимир Хорунжий. Продюсер Дж. Ньютон Кохен.
Роли исполняют: Рутгер Хауэр, Томас Ян Гриффит и другие.
Права проката: АОЗТ «Вест».
Тел. 142-06-02.

«БЛУЖДАЮЩАЯ ПУЛЯ» (HOLLOW POINT), 10 ч.
«Нью Имидж», «Астрал Программинг Энтерпрайзис», «Фоу Эншил Филмз» (США), 1995.
Авторы сценария Роберт Джоффион: Джеймс Стюарт. Режиссер Сидней Фьюри. Оператор Дэвид Франко. Композитор Брэн Уингер. Продюсер Николас Клермонт.
Роли исполняют: Томас Ян Гриффит, Тиа Каррере, Джон Литгоу.
Права проката: АОЗТ «Вест».
Тел. 142-06-02.

«ВСЕ БУДЕТ ХОРОШО», 11 ч.
«Никола-фильм», «Фора-фильм», Роскомкино, «Ленфильм», «ТВ-6. Москва» (Россия), 1995.
Автор сценария О.Данилов. Режиссер Д.Астрахан. Оператор Ю.Воронцов. Художник С.Коковкин. Композитор А.Пантыкин. Звукооператоры Н.Астахов, М.Подтакуй. Продюсеры И.Каленов, А.Разумовский, Ю.Романенко.
Роли исполняют: М.Ульянов, А.Збруев, А.Журавлев, О.Понизова и другие.
Права проката: АО «Фора-фильм».
Тел. 254-01-36.

«ДВОЕ: Я И МОЯ ТЕНЬ» (IT TAKES TWO), 10 ч.
«Райшер Интертейнмент» (США), 1995.
Автор сценария Дебора Дин Дэйвис. Режиссер Энди Тэндант. Оператор Кеннет Ди Зандер. Художник Эдвард Пизони. Композиторы Шерман, Рей Дэйвис. Продюсеры Дж. Орр, Дж. Крукшэнк.
Роли исполняют: Мери-Кейт и Эшли Олсен, Кирсти Элли, Стив Гутенберг.
Права проката: АО «Вест».
Тел. 916-08-41.

«ДЕСТИНИ ВКЛЮЧАЕТ РАДИО, ИЛИ ДЖОННИ ПО КЛИЧКЕ СУДЬБА (DESTINY TURNS ON THE RADIO), 12 ч.
«Савой Пикчерз», «Райшер Интертейнмент» (США), 1995.
Авторы сценария Роберт Рамси, Мэтью Стоун. Режиссер Джек Баран. Оператор Джеймс Картер. Художник Ли Дексон. Композитор Стивен Соло.
Роли исполняют: Квентин Тарантино, Джеймс Белуши, Дилан Мак-Дермотт, Нэнси Тревис.
Права проката: ТОО «Агентство Парадиз».
Тел. 916-90-05.

«ДИКАЯ ЛАГУНА» (SAVAGE HARBOR), 10 ч.
«Марс Прод. Корп.» (США), 1987.
Автор сценария и режиссер Карл Монсон. Оператор Джек Беккет. Композитор Дэвид Бергер.
Роли исполняют: Франк Сталоне, Кристофер Митчем, Карен Майо Чандлер.
Права проката: ТОО «Артсайнс Дистрибюшн».
Тел. (383)266-51-46.

«ДОКТОР ДЖЕКИЛЛ И МИСС ХАЙД» (DR. JEKYLL & MS. HYDE), 12 ч.
«Савой Пикчерз» (США), 1994.
Авторы сценария Тим Джон, Оливер Бутгер, Уильям Дэйвис. Режиссер Дэйвид Прайс. Оператор Том Пристли. Художник Грегори Мэлтон. Композитор Марк Маккензи.
Роли исполняют: Тим Дейли, Шин Янг, Лизетт Энтони.
Права проката: АОЗТ «Компания Третьяковка».
Тел. 231-01-83.

«ЗА ЧТО?» (ПО ОДНОИМЕННОЙ ПОВЕСТИ Л.Толстого), 11 ч.
Киностудия «12 А», «Кадр», Фонд Р.Быкова, Роскомкино, «Старгейз Прод.», «Агенция продукции фильмовой» (Россия — Польша), 1995.
Авторы сценария П.Финн, Е.Кавалерович, В.Пендраковский, А.Бондарев.
Режиссер Е.Кавалерович. Оператор М.Агранович. Художник Б.Бланк, Магдалена Диконт. Композитор В.Мягких. Продюсер А.Михайлов.
Роли исполняют: М.Вуйчик, А.Жмийевский, Э.Краковска, Д.Садовска, С.Старчиков, В.Носик и другие.
Права проката: Киностудия «12 А».
Тел. 924-29-95.

«ЗАГВОЗДКА, ИЛИ ПРИДУРКИ В ГОЛЛИВУДЕ» (GLITCH), 8 ч.
«Омега Интертейнмент» (США), 1995.
Автор сценария и режиссер Нико Масторакис. Оператор Питер Янсон. Художник Гарри Нью. Композитор Том Малорда. Продюсер Нико Масторакис.
Роли исполняют: Джулия Никсон, Вилл Эган, Стив Донмайер.
Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Синебридж».
Тел. 511-94-37.

«ЗОЛОТОЕ ДНО», 9 ч.
Роскомкино, Фонд Р.Быкова, Киностудия «12 А», «Перспектива», «Парадиз», «Старейгз продакшинз» (Россия — Польша — США). 1995.
Авторы сценария И.Бирюков, М.Новицкий. Режиссер М.Новицкий. Оператор Л.Ахведиани. Художник В.Кислых. Композитор В.Мягких. Продюсеры А.Михайлов, Л.Моренштерн.
Роли исполняют: Р.Быков, М.Бессонов, В.Долгачев и другие.
Права проката: Киностудия «12 А».
Тел. 924-29-95.

«ИМИТАТОР» (COPY), 13 ч.
«Монарки Энтерпрайзиз Б.В.», «Ридженси Интертейнмент» (США), 1995.
Авторы сценария Энн Бидерман, Дэвид Мэдсен. Режиссер Джон Эмиел. Оператор Ласло Ковач. Художник Джим Клей. Композитор Кристофер Янг. Продюсер Арнон Милчан.
Роли исполняют: Сигурни Уивер, Холли Хантер, Демот Малруни, Уильям Макнамара.
Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ».
Тел. 921-08-54.

«КАРАТЕЛЬ» (PUNISHER), 9 ч.
«Нью Уорлд Пикчерз» (Австралия), 1989.
Автор сценария Бояз Якин. Режиссер Марк Голдблат. Оператор Иэн Бейкер. Художник Норма Морисо. Композитор Деннис Дпейф. Продюсер Роберт Мар Кеймен.
Роли исполняют: Дольф Лундгрен, Луиз Госсетт и другие.
Права проката: ТОО «Компания Мастер»
Тел. 251-91-06.

«НЕВЕЗУЧИЙ ЧЕЛОВЕК В АФРИКЕ» (GOOD MAN IN AFRICA), 10 ч.
«Сауферн Сан», «Полар Интертейнмент», «Кэпитол Филмз» (Великобритания), 1993.
Автор сценария Уильям Бойд. Режиссер Брюс Бересфорд. Оператор Анджей Барковяк. Художник Герберт Пинтер. Композитор Джон дю През. Продюсер Марк Тарлов.
Роли исполняют: Шон Коннери, Коллин Фрилс, Джоан Уолли-Килмер.
Права проката: ТОО «Агентство Парадиз».
Тел. 916-90-05.

«ПОСЛЕДНЯЯ НАСМЕШКА, ИЛИ ВРЕМЯ ПАДЕНИЯ» (FALL TIME), 9 ч.
«Лайв Интертейнмент», «Бейтс Интертейнмент» (Великобритания), 1994.
Авторы сценария Стив Алден, Пол Скемп. Режиссер Пол Уорнер. Оператор Марк Гордон. Художник Елена Баранова. Композитор Хамми Ман. Продюсер Эдвард Бейтс.
Роли исполняют: Микки Рурк, Шерилл Ли, Стивен Болдуин.
Права проката: ТОО «Агентство Парадиз».
Тел. 916-90-05.

«ПРОРОЧЕСТВО, ИЛИ АРМИЯ БОГА» (GODS ARMY OR PROPHECY), 10 ч.
«Дименшен Филм», «Ферст Лук Пикчерз», «Нео Моушн Пикчерз» (США), 1994.
Авторы сценария и режиссер Грегори Уайден. Операторы Брюс Даглас Джонсон, Ричард Клабо. Художник Кларк Хантен. Композитор Дэвид Вильямс. Продюсер Джоел Суассон.
Роли исполняют: Кристофер Уокен, Эллиас Котеас, Вирджиния Мэдсен, Эрик Штольц.
Права проката: ТОО «Агентство Парадиз».
Тел. 916-90-05.

«РОКОВЫЕ ЯЙЦА» (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ М.БУЛГАКОВА «РОКОВЫЕ ЯЙЦА» И «МАСТЕР И МАРГАРИТА»), 12 ч.
Торговый дом «Ада», «А&М-Холдинг», «Ада-фильм», «Трилобит», «Круг», «Баррандов», «Трек-синема» (Россия — Чехия), 1995.
Авторы сценария С.Ломкин, В.Гуркин. Режиссер С.Ломкин. Оператор В.Кононенко. Художник А.Щурихин. Композитор В.Дашкевич. Звукооператор С.Урусов.
Роли исполняют: О.Янковский, А.Голубеев, Н.Усатова, Г.Сукачев и другие.
Права проката: ТОО киностудия «Ада-фильм».
Тел. 143-91-10.

«ТЫ ПОГИБНЕШЬ В ЗАФАРИСТАНЕ» (ZAFARINAS), 8 ч.
«Компания Аевтубе», Испанское ТВ (Испания), 1995.
Авторы сценария Фернандо Лолано, Педро Олеа. Режиссер Педро Олеа. Оператор Пако Фемения. Композитор Бернардо Бонеззи.
Роли исполняют: Хорхе Санс, Мария Барранко, Оскар Ладуар.
Права проката: муниципальное предприятие «Театр-студия «Актеры кино-театра».
Тел. 908-95-95.

S U M M A R Y

IK PREMIERE

Emir Kusturica's UNDERGROUND is presented. Reviews of Valentin Mikhalkovich's NOTES FROM UNDERGROUND and Andrei Plakhov's MYTH OF EMIR are followed by scraps from the interview with the director himself.

IGOR MANTSOV.

PRETERITON

Coverage of the Third Film Festival of Students' Debuts St ANNA.

IN SEARCH OF YOUNG CINEMA

Record of the young film-makers'consulting meet on the situation in the domestic cinema.

LEONID ALEXANDROVSKY.

PULP FACTION

Young critic debuting in IK analyses Tarantinism as a phenomenon of epidemic infection.

SERGEI KUZNETSOV.

MOSCOW: QUENTIN TARANTINO IN THE LINE OF CULT FILM-MAKERS

Popularity of Tarantino as seen through specific video-market situation in the Russia's capital.

ELECTRONIC EVOLUTION ON GOING

A set of articles dealing with the aspects of computerization both in cinema and everyday life, including: Sergei Kuznetsov's IN THE NET OF INTERNET, Valentin Eshpai's THE MISSING LINK, Anjelica Artukh's STRANGER THAN PARADISE and Katerina Tarkhanova's PC-filia.

TATYANA IENSEN.

IN SOME CASE

Robert Rodrigez's DESPERADO and Irving Winkler's THE NET screened at the Film Festival in San Sebastian are analysed in general cinema context.

NON STOP

Short reviews of the films COPYCAT (USA), TOY STORY (USA), DRACULA DEAD AND LOVING IT (USA), HEAT (USA).

NINA TSYRKUN.
BERLIN — SYMPHONY OF A BIG CITY
Coverage of the
BERLIN FILM INTERNATIONAL-96
as the cross-road of the up-to-date cinema.

DMITRY UKHOV.
INTERACTION OF ARTS IN THE EPOCH OF TECHNICAL REPRODUCTION
Notes of music expert from the festival Silent Cinema — Loud Music held in Ekaterinburg (1996).

LEONID GUREVICH.
MODERN TIMES
The article on aesthetic trends in the up-to-date documentary based on the competition program of the Open Non-Feature Film festival (Ekaterinburg, 1995).

MOISEI ALEYNIKOV.
NOTES OF A FILM-MAKER
An abstract from memoirs of one of the first Russian producers dealing with history of the 4-th State film factory in the beginning of the 20-ies.

HISTORY OF A FILM

ELEM KLIMOV.
SO MUCH AND SO LITTLE DEPEND ON YOU...
AGONY: DAY AFTER DAY
Famous Soviet director Elem Klimov recalls of his work on the most long-suffering and shelved picture of his — AGONY. The story is illustrated with the set of documents from the former classed archive of the Central Committee of the Communist Party.

GARENA KRASNOVA.
FASSBINDER AND HIS CLAN
Fragments from Kurt Raab's book of memoirs about his relations with R.-W. Fassbinder supplemented by excerpts from recollections of the other members of the director's team and commented by a Russian film critic.

ROMAN POLANSKI.
ROMAN
Abridged translation of the autobiographical novel by a famous film-maker.

MARGUERITE DURAS.
L'AMANT DE LA CHINE DU NORD
Next instalment of the novel.

FILMOGRAPHY

17 СЕН 1996

ПОПРАВКА

В «ИК» **№ 4** на 3-й стороне обложки была допущена досадная ошибка: под фотографией оператора **Валерия Федосова** помещена подпись **«Сергей Овчаров».** Приносим читателям свои извинения.

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители:
КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ (РОСКОМКИНО),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ

Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН

Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА

Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Татьяна ИЕНСЕН
Раиса КАРМАЗИНОВА
Людмила МИШУНИНА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Людмила ТРОНИНА
Нина ЦЫРКУН
Петр ШЕПОТИННИК
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ

Художественное оформление
Дмитрий ДЕМСКИЙ

Компьютерная верстка
Ирина ЗАХАРОВА
Ирина НИКОЛАЕВА

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51,
151-37-79

Сдано в набор 24.06.96
Подп. к печати 05.08.96
Формат бумаги 70 x 100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч. изд. л. 15,64

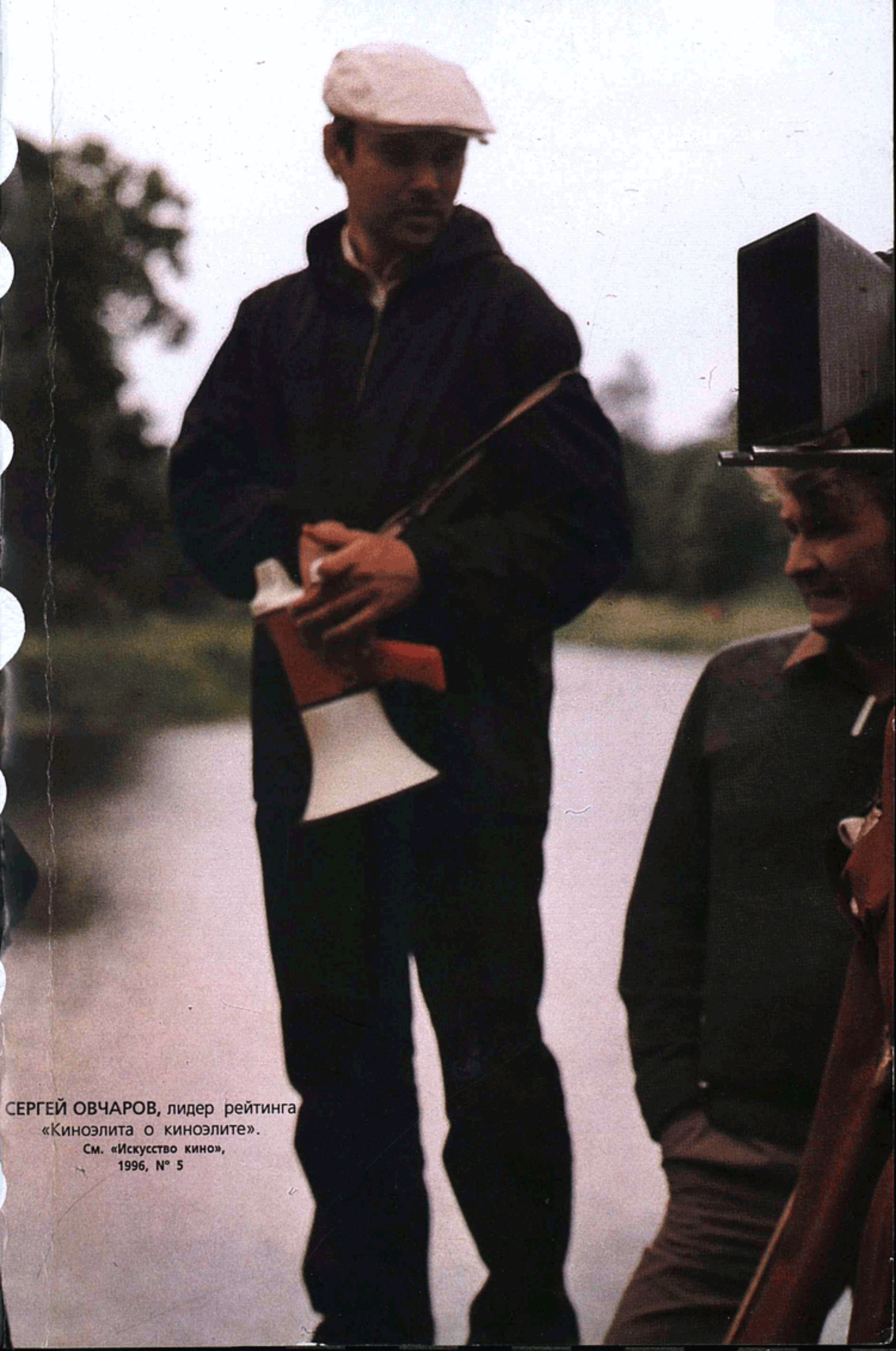
Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации РФ
№ 01632 от 7.10.92
Заказ 147

АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и
не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1996
© Marguerite Duras. L'Amant de la Chine du Nord. Gallimard, 1991.



СЕРГЕЙ ОВЧАРОВ, лидер рейтинга
«Киноэлита о киноэлите».
См. «Искусство кино»,
1996, N° 5

ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

КИНОПРОФЕССИИ — «МАСТЕР-КЛАСС»

МЕЙНСТРИМ — НОВЫЕ ПРИОРИТЕТЫ

КИНО РОССИИ — СИСТЕМНЫЙ КРИЗИС

статьи В.ДМИТРИЕВА, С.ДОБРОТВОРСКОГО, С.КУЗНЕЦОВА, В.МИХАЛКОВИЧА, А.ПЛАХОВА, М.ТУРОВСКОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА

В РУБРИКЕ **«ПРЕМЬЕРА «ИК»:**
«ПРОЩАЙ, АМЕРИКА» (АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО)
«ПОКИДАЯ ЛАС-ВЕГАС» (МАЙК ФИГГИС)

В РУБРИКЕ **«ПОРТРЕТЫ»:**
ЛЕОНИД ГАЙДАЙ
ХАРВИ КЕЙТЕЛ

В РУБРИКЕ **«ПЕРСОНАЛИИ»:**
ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО
ДЖОН ВУ

В РУБРИКЕ **«ЛАБОРАТОРИЯ»:**
РОБЕР БРЕССОН

В РУБРИКЕ **«МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»:**
ПИСЬМА БОРИСА БАРНЕТА
ФАСБИНДЕР И ЕГО КЛАН

В РУБРИКЕ **«ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ»:**
КВЕНТИН ТАРАНТИНО
БИЛЛИ УАЙЛДЕР
МАЙКЛ КОРДА

В РУБРИКЕ **«ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ»:**
ЭРИК РОМЕР ОБ АНДРЕ БАЗЕНЕ

В РУБРИКЕ **«ФЕСТИВАЛИ»:**
КАННН-96
КАРЛОВЫ ВАРЫ-96
СОЧИ-96

В РУБРИКЕ **«СЦЕНАРИЙ»:**
ПАВЕЛ ЧУХРАЙ.
«ВОР»

В РУБРИКЕ **«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:**
МАРГЕРИТ ДЮРАС.
ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ.
РОМАН ПОЛАНСКИЙ.
РОМАН

7